وزارة التعليـم العالـي و البحـث العلمـي
جامعـة حسيبـة بـن بـوعلـي بالشلـف
كليـة الآداب و اللغـات
قسـم اللغـة العربيـة و آدابـها

شعريـة المفارقـات الزمنية فـي الروايـة الصوفيـة التجليـات لجمـال الغيطانـي"أنموذجـا"

مذكرة معدة لنيل شهادة الماجستير تخصص:
تحليل الخطاب السردي

إعداد الطالبة: عرجون الباتول
إشراف الدكتور: عميش عبد القادر

أعضاء لجنة المناقشة:

1- رئيسا
2- مشرفا و مقررا
3- عضوا مناقشا
4- عضوا مناقشا
5- عضوا مناقشا

قبل كل أحبابي، أنت حبيبتي الأولى، و إليك إهدائي:

بلون قلبي الوردي
و شذى الورد
أنثر ولاء تفاخم دَيْنه
على رأس "أمي"
و يذوب حبي
في رحم حوا قلبيَ مضغة
هو أول منزلي
داخل "أمي"
و بعرق نشوتي الظمأى
أسجلُ حلما
كُتب على صفحتي البيضاء
بأيدي أمي"
ثم يفنى سجودي
لأسكن جنة تتدفأ تحت
أقدام "أمي"...

المقدمـــة

داخل مجتمع إنقسم على نفسه، وتمزق حاضره بين تقاليد ماضيه وآفاق مستقبله، حيث ضاعت هوية الفرد بين تراثه الذي يشده إلى حلم مثالي عن عهد ذهبي للماضي، وحضارة الآخر الأجنبي الذي يشده إلى حلم مثالي مناقض في التطلع إلى المستقبل، نشأت الرواية العربية المعاصرة.

وفي ظل هذه المفارقة المزدوجة، تقاطعت علاقات الذات القومية بتراثها العربي، مع علاقتها بتراث الآخر –الغربي-، داخل فضاء هذه الرواية، ما جعلها تفارق بدورها رواية نمطية، لم تعد في هذا الزمن المعاصر قادرة على حمل طاقة الواقع المشتتة، لكنها وتفاديا للاندثار، كافحت بصدق وبذكاء سعيا للتأقلم مع ظروف هذا العصر القاسي، المتشظي، داخل حركة لا شرقية ولا غربية. وهنا انزاحت الرواية عن الرواية النمطية، نحو رواية جديدة، تحمل حساسية جديدة، ولذة تجريبية روائية مدهشة، متحدية بجدارة زمنا كانت تابعة له لأنها لم تكن تنطق إلا بلسانه، فمن بعد أن كانت الرواية رواية الزمن، أصبحنا نقول اليوم زمن الرواية، لأن رواية الزمن تخلصت من عباءة الزمن الواقعي المرتب، مفصلة عباءة عصرية يزينها التشظي أو التشذرم الذي يقلق ذهن الناظر إليه ويشتته، مستخلصا من إنصهار الأزمنة المختلفة تفصيلة تجريبية مفارقة، تعبر أكثر عن روح العصر القلقة والمقلقة.

كتاب التجليات إقتراح روائي تجريبي، ميزته الكبرى تجربيته الصوفية المدهشة، يواجه حداثة وافدة، يبتعد هذا النص الذي يقارب الألف صفحة عن الكلاسيكية الواقعية وعن تجديد بروست وكافكا وغيرهم إلى فضاء ابن عربي والحلاج، وعن التوظيف المألوف للتقنيات السردية إلى توظيف تجريبي جديد.

ولعل توظيف الزمن السردي من أكثر التقنيات التجريبية فانتازية في رواية التجليات بحيث يسافر الغيطاني برعاية شيوخ وأقطاب التصوف في الزمن

ويحاور شخصيات يستحيل إلتقاؤها إلا داخل زمن التجلي حيث تتحاور وتتجادل إلى درجة التماهي، رافضة زمنا يعيد نفسه لأنه يكرر أخطاءه.

انطلاقا من هذه المفارقات التي كانت السبب الأساسي والمغري في اختيارنا للموضوع جاء عنوان بحثنا: شعرية المفارقات الزمنية في الرواية الصوفية – التجليات- لجمال الغيطاني أنموذجا. فنحاول تجريب النقد على تجريب الزمن الروائي في رواية استنجدت بتقنيات الخطاب الصوفي، ما أضفى بعدا عميقا على مفهوم الزمنية.

وإذا كان درس الزمان قد اتخذ شكل النظرية الكاملة في فرنسا على يد جيرار جنيت في كتابه الصورIII إلا أن تطبيقه على رواية شاسعة، ومتشظية، وجديدة هو طموحنا، وهو الجديد الذي سنقدمه من خلال هذا البحث –خصوصا- أنه لا يوجد إلى الآن كتاب اختص بدراسة التجليات من الناحية الزمنية. ثم إن صوفية زمن التجليات هي أكثر ما يغري متلقيها لكننا لم نجد كتابا أفرد فيه الحديث على صوفية الزمن في الرواية، مع أنه موضوع مهم تستدعيه الروايات المعاصرة التي تعالقت معظمها مع التراث الصوفي، لأنه يمنحها حرية روحانية مطلقة لا تحدها قيود المكان ولا الزمان. وعليه استوقفتنا تساؤلات كثيرة أبرزها:

-كيف وظف الغيطاني تقنيات الزمن النمطية بطريقة شعرية جديدة مفارقة؟

-ما طبيعة اشتغال هذه المفارقات الزمنية، داخل رواية التجليات؟

-هل يمكننا افتراض معمارية للفوضى الزمنية داخل هذه الرواية التجريبية التي يزعم كاتبها أنه يحكي من اللازمن؟

-كيف تتفاعل وتتضافر باقي التقنيات السردية مع الزمن إلى درجة الإنصهار، لبناء هذا الزمن المفارق؟

-إلى أي مدى ساهم التعالق مع التراث الصوفي الروحاني في بناء زمنية صوفية مفارقة، داخل رواية التجليات؟

وللإجابة على هذه التساؤلات، رجعنا إلى عدة مراجع ساعدتنا في التغلغل إلى قلب الموضوع يتصدرها كتاب وفيق سليطان الذي يدور حول الزمن الأبدي ولكن

في الشعر الصوفي وليس في الرواية العربية، وقد ساعدنا هذا الكتاب من حيث أنه أوحى إلينا بفكرة صوفية الزمن، بالإضافة كتب ساعدتنا في تحليل الزمن منها كتاب خطاب الحكاية لجيرار جينيت والزمن في الرواية العربية لمها حسن قصراوي، هذا وكتب أخرى يسرت علينا فهم رواية التجليات وفك بعض شفراتها الغامضة وأهمها كتاب جمال الغيطاني والتراث لمأمون عبد القادر الصمادي وشعرية النص الروائي، قراءة تناصية في كتاب التجليات لبشير القمري ... .

تحتفي كل دراسة بمختلف أنواعها العمليات إنتاجها. فلا تراها بين أيدينا إلا مكتملة، بينما تستنبط لاكتمالها تاريخا من الفرض، التجريب، السهر، القلق والعناء، لتنتهي إلى ما انتهت إليه من بناء ذاتها على النحو التالي:

أربعة فصول تطبيقية، يتقدمها تمهيد موجز، وتتبعها خاتمة وملحق.

وقفنا في التمهيد وقفة موجزة على المصطلحات المكونة لعنوان البحث، وحاولنا الإشارة إلى نشأتها ومفهومها، حتى يستطيع القارئ أن يتواصل مع التطبيق في فصول البحث.

الفصل الأول وسمناه بشعرية المفارقات الزمنية وتمظهراتها في التجليات، حيث أشرنا إلى تقاطع الأزمنة داخل فضاء النص السردي، ثم إلى شعرية المفارقات الزمنية، وما تحتويه من سوابق وأنواعها ولواحق وأنواعها. ثم أشرنا إلى تمظهراتها وطبيعة اشتغالها داخل رواية التجليات.

خصصنا الفصل الثاني للديمومة بأنواعها: الحذف، الخلاصة، المشهد، الوصف وكيفية توظيفها في رواية التجليات التجريبية، بالإضافة إلى التواتر، كما توصلنا في نهاية هذا الفصل إلى افتراض معمارية فانتازية لزمن التجليات كانت نتيجة لدراسة جادة واستنتاجات عميقة.

ثم لاحظنا أن دراسة الزمن يستحيل أن تكون خالصة لأن توظيفه داخل الرواية يستحيل أن يكون خالصا أو منفصلا عن باقي المكونات الروائية، لأنه يتضافر ويتداخل إلى حد التماهي مع باقي المكونات لتشكيل جسدية واحدة للرواية

وعلى هذا الأساس جاء عنوان الفصل الثالث المكونات السردية وعلاقتها بالزمن حيث أشرنا إلى أربعة مكونات رئيسية وهي الشخصيات، الرؤية، المكان، اللغة وعلاقة كل واحدة بالزمن من خلال رواية التجليات.

في الفصل الرابع استدعتنا صوفية الزمن لنتوقف عندها، فوسمنا هذا الفصل بصوفية الرواية وتجليات الزمن، حيث أشرنا في بداية هذا الفصل إلى صوفية العتبات وتفسرة الزمن، لأنه ومن خلال عتبة العنوان –مثلا- أو التمهيد يمكننا الاستدلال على أن الغيطاني سافر في الزمان سفرا روحانيا مفارقا للسفر المألوف، ثم وضحنا كيف كان -لا بد- على السارد لكي يسافر في الزمن أن يتحرر من قيود الجسد ولكي يتحقق له هذا كان لا بد له أيضا أن يجد وسيلة ولأجل كل هذا استنجد الغيطاني بالفكر الصوفي وما يحمله من كرامات ورؤى وشطحات وآداب روحانية فكانت وسيلته للسفر في الزمان الذي عانى فيه الاغتراب والحنين والانفصال ...الخ مخلفا زمنا مفارقا، أدهش المتلقي وبدهشة المتلقي نكون قد أنهينا الفصل الرابع، ليأتي الملحق متضمنا جدولا إحصائيا لمصطلحات الزمن المتكررة داخل الرواية والمستعرضة بكثافة، ما يجعلنا نرى أن الزمن هو بطل رواية التجليات التي تسرد الزمن وتتلاعب به.

أما الخاتمة فهي -وكما في كل بحث- خلاصة للنتائج المتوصل إليها.

وإذا كان عنوان الرسالة "شعرية المفارقات الزمنية" فإن الشعرية تبحث في إشكالية البناء –خصوصا- وأن نظرية الزمن تبناها نقاد البنيوية الشكلية ولكنها لا تقف عند حد ما هو ظاهر وحاضر من هذا البناء في النص الأدبي وإنما تتجاوزه إلى سبر ما هو خفي وضمني، كما أن الشعرية تحتوي الأسلوبية وتتجاوزها فالأسلوبية هي إحدى مجالات الشعرية لأنها تقوم على توصيف الخصائص القولية في النص وهي تتناول ما هو في لغة النص ولا يعنيها ما ينشأ في نفسية المتلقي من أثر، ولكننا نجد مفاتيحه عند الشعرية ومريديها. وعليه فإنه وإن انطلقنا في بحثنا من المنهج البنيوي إلا أننا سرعان ما تجاوزناه بقصد أو بغير قصد خصوصا وأن النص يخرج عن نمطه

العادي إلى نمط تجريبي، يجعلنا نجرب بدورنا أكثر من سبيل لرصد الظواهر المعمول عليها.

وبعد لا بد من كلمة نهاية..لبداية:

فإن بدايتنا هذه تبقى جهد المقل الذي حفظ شيئا وغابت عنه أشياء، غير أنا عذرنا –إن كان لنا عذر- أننا لم نتردد في المحاولة بكل ما أوتينا من قوة وأن نضيف علما إلى علمنا ولبنة لجدار المعرفة. ثم نركع حامدين الله ومن بعده ننحني ولاء وتقديرا لأساتذة ما كنا لنكون اليوم في هذا المجلس وأمام لجنة علماء موقرة، لولا دعمهم وإرشادهم، ولولا أنهم شجعونا حين توسموا فينا في يوم من الأيام خيرا.

يتصدرهم الأستاذ المشرف و الأب القديرعبد القادر عميش تماما:

كالبحـــر يمطره السحاب ومالـــه   فضـــل عليه لأنه من مائـــه.

نشكر كل فرد من أفراد عائلة -عرجون- تفهم، نزق العشق الأدبي الموجود فينا فدعمنا...

نحيي للكاتب الكبير جمال الغيطاني كرمه وتواضعه، ونشكره على الكتب المهمة التي أمدنا بها.

نعترف بجميل صديقة طاهرة كملتنا، فأصبحنا "فاطمة الزهراء الباتول".

عرجون الباتول

07أفريل2009

-الشلف-

1-مسألة النشأة و تحديد المصطلح:

لقد ارتأينا أن نقف من خلال المدخل وقفة قصيرة على المصطلحات السردية المكونة لعنوان الرسالة فنحاول تحديد مفهومها و نشأتها قبل التغلغل في فصول البحث إلى أعماقها من خلال التطبيق عليها.

1-1 الشعرية: poétique[1]

مصطلح يستخدم للإشارة إلى مفهومين"الأول وَضَعه أرسطو"[2] بمعنى نظرية الإبداع،و يقصد به اكتشاف التأثير الخاص لكل الأساليب الشعرية و دراسة العناصر التي تبرز المعنى و تحدد أساس أي عمل شعري، باعتباره المحاكاة أو البلاغة التعبيرية و الثاني وضعه جاكبسون"و يقصد به كل ما يجعل الرسالة اللغوية عملا فنيا أو كل ما يميز الفن اللغوي و يجعله يختلف عن غيره من الفنون الأخرى و الدراسة اللغوية للوظيفة الشعرية في إطار المراسلات الكلامية و الاهتمام بدراسة علم النحو أو الكشف عن العلاقة بين ترتيب الفئات النحوية و الارتباط المتبادل بين العروض أو المقاطع الشعرية أو كل ما يتعلق بالإبداع و بتأليف الأعمال التي تكون فيها اللغة جوهرا ووسيلة في وقت واحدا"[3]أو دراسة الخطاب الأدبي و نظريته و البحث في أسباب الأصالة من داخل العمل الأدبي نفسه"و من ثم كان دور الشعرية استنباط القوانين الأدبية من الخطاب أي الوقوف على الأسس الأدبية للخطاب.و بذلك تكون علاقة الشعرية بالأدبية تبحث في الأنساق و التنظيمات التي حولت الفعل اللفظي إلى أثر أدبي"[4]

---

[1] -ترفيطان تودورف:الشعرية،ترجمة شكري مبخوت و رجاء بن سلامة،دار توبقال للنشر،الدار البيضاء،المغرب،ط 1، 1978،ص12.

[2] -يراجع،ناصر يعقوب،اللغة الشعرية وتجلياتها في الرواية العربية 1980-2000 ،دار فارس للنشر و التوزيع،ط1، 2004 ،ص70.

[3] -سمير سعيد حجازي،النظرية الأدبية و مصطلحاتها الحديثة،دراسات لغوية تحليلية،دار طيبة للنشر و التوزيع و التجهيزات العلمية،ص138.

[4] -رومان ياكبسون،قضايا الشعرية،ترجمة الولي و مبارك حنوز،دار توبقال،الدر البيضاء المغرب،ط1، 1988،ص78.

و الشعرية بشارة الوعد البنيوي في النقد الأدبي و علامة العلم الذي يحقق الأحلام المنهجية التي خايلت نقاد الأدب و مفكريه"منذ أطلق أرسطو على كتابه الذي يحدد الأنواع الأدبية و يصفها و يردها إلى عناصرها المكونة.اسم الشعرية(البويطيقا) و ظلت هذه الشعرية منذ أن وضعها أرسطو عنوانا في كتابه و هدفا لمسعاه في القرن الرابع قبل الميلاد قرينة اللغة الشارحة و علامة البحث عن قواعد الأدب وأحواله،إلى أن دعمتها البنيوية بوصفها العلم الجديد الذي يكشف عن القوانين العامة للأدب"[1] عبر اجرائياتها الخاصة و مرجعها الأول و الأخير هو الخطاب الأدبي لا غيره. فدورها يتحدد في محاولة إرساء نظرية عامة و مجردة للأثر الأدبي بوصفه فنا لغويا.إنها تسعى إلى تشخيص أدبيته ضمن نسيجه و قد أضحى النص الأدبي فضاء ينوء بالمعاني الكامنة لرصد المكونات الأساسية للأدبية و الشعرية و يشتركان معا في أن لهما غاية واحدة "وأنهما يتسمان بالعلمية غير أن مصطلح الأدبية لم يجد الرواج الكافي لينتشر و يتبنى فسرعان ما شاعت الشعرية وطغت عليه"[2] ووظيفة الشعرية poeticfunction"[3] هي واحدة من وظائف التواصل التي يتم بواسطتها بناء توجيه أي فعل قولي أو تواصلي.و حين يتركز مفهوم التواصل على الرسالة من أجل الرسالة نفسها التي تركز على الرسالة و تؤسس مصداقيتها و تجذب الانتباه نحو بنيتها و هيئتها من أفاق الشعرية التي تدور حول جماليات النص الروائي و الإخراج الذي يعتمده الخطاب السردي"و إنما تحددها قبل كل شيء طريقة الرواية وصيغ العرض مما دفع النقاد المهتمين بحقل الشعرية للقول بأنها تتمثل في مغامرة الخطاب الكفيلة

[1]- جابر عصفور،نظريات معاصرة،دار المدى،ص22.

[2]- حسن ناظم،مفاهيم الشعرية،دارسة مقارنة في الأصول و المنهج و المفاهيم،المركز الثقافي العربي،ط1 ،1994،ص9.

[3] -جير الد برانس،المصطلح السردي،ترجمة عابد خزندار،مراجعة و تقديم محمد بريري،المجلس الأعلى للثقافة،إشراف جابر عصفور،2003، ص 173.

بإخضاع المتتاليات السردية و الزمنية المتميزة التي تحكمها من جهة و في نمط الرؤية و موقع الراوي من جهة ثانية، باعتبارها مجالا لمستويات الخطاب التي تبتدئ فيها وجوه شعرية الرواية بحق"[1]

و عليه فإن سمات الشعرية في الرواية تتجلى في منظومة متداخلة من عدة عناصر و مستويات سردية روائية.بحيث تنهض في النهاية لتمثل هذا النوع الأدبي و تميزه بخصوصيات مفارقة.

إن السمات الأساسية التي تكون موضوع الشعرية هي الأكثر أدبية.بمعنى أن القيمة الكبرى لسمة معينة تتولد عن كونها تشارك أكثر في منح الرواية وجودها كنوع أدبي على مستوى رفيع.و يمكن تحديد ثلاثة وجوه للشعرية تمثل بعض السمات هي:

-1-الراوي.

-2-وظائف الحكاية.

-3-المفارقة الزمنية.

1-2-المفارقة:An achronie

إن هذا المصطلح هو ترجمة لمصطلحين اثنين أولهما paradox الآخر irony و هو قديم جدا ورد منذ عهد أفلاطون في جمهوريته"على لسان أحد الأشخاص الذين وقعوا فريسة محاورات سقراط و هي طريقة معنية في المحاورة تعني عند أرسطو الاستخدام المراوغ للغة و هي عنده شكل من أشكال البلاغة.و يندرج تحتها المدح في صيغة الذم و الذم في صيغة المدح"[2]

ما يدل على أن المفارقة نشأت في أجواء فلسفية يونانية.لأن paradox يونانية الأصل تتكون من مقطعين:

---

[1]-أحمد جبر شعث،شعرية السرد في الرواية العربية المعاصرة،مكتبة القادسية للنشر و التوزيع،ط1،حزيران 2005،ص17.

[2] -نبيلة إبراهيم،المفارقة،مجلة فصول،مجلد8،العدد 403،ص131.

Para/doxa[1]

الرأي /المخالفة أو الضد

و قد اتفقت المعاجم العربية مع هذا المفهوم حيث المفارقة تعني رأيا غريبا مفاجئا يعبر عن رغبة صاحبه في الظهورو ذلك بمخالفة موقف الآخرين وصدمهم في ما يسلمون به" رأي مخالف للرأي الشائع و رأي الإجماع ،رأي مفارق"[2] و يمكننا القول أن هذا التضاد هو مصدر للشعرية لأنه"مصدر الفجوة:مسافة التوتر.فإنه يقود إلى النتيجة التالية:و هي أن ازدياد درجة التضاد ثم البلوغ إلى التضاد المطلق قادر على توليد طاقة أكبر من طاقة الشعرية"[3] و قد لاحظ أحمد محمد ويس أن الصلة وشيجة بين المفارقة و بين الانزياح.فكلاهما يعني ابتعادا عن المألوف ،ثم إنهما ينتميان من حيث اللغة إلى حقل دلالي واحد."فإذا رمزنا مزيدا من التحديد فإننا سنجده فيما نقله المسدي أن رينيه و ارين ، ربط مفهوم الأسلوب بمجموع المفارقات التي نلاحظها بين نظام التركيب اللغوي للخطاب الأدبي و غيره من الأنظمة و هي مفارقات تنطوي على انحرافات بها يحصل الانطباع الجمالي و سنجده أيضا فيما ذكره سعد مصلوح من حديث عن رؤية للأسلوب ترى فيه مفارقة departure أو انحراف déviation عن نموذج آخر من القول"[4] و على الرغم من أن المفارقة في هذا النص لا تعني تماما ما تعنيه paradox أوirony إذ أن معناها الانحراف أو الانزياح.

1-3-الزمن"temps" :

الزمن و الزمان:"اسم لقليل الوقت أو كثيرة و في المعجم الزمن و الزمان،العصر و الجمع أزمن و أزمان وأزمنة و زمن زامن شديد.و أزْمَنَ الشيء طال عليه

[1] -أحمد محمد ويس ،الانزياح من منظور الدراسات الأسلوبية،المؤسسة الجامعية للدراسات و النشر و التوزيع،ص68.
[2] -المنجد في اللغة العربية المعاصرة،دار المشرق بيروت،ط1 2000،ص1088.
[3] -كمال أبوديب،في الشعرية،مؤسسة الأبحاث العربية،بيروت لبنان،ص46.
[4] -أحمد محمد ويس،الانزياح من منظور الدراسات الأسلوبية،ص68.

الزمان و الاسم من ذلك الزَمَنُ و الزُمْنة.عن ابن الأعرابي:و أزمن بالمكان أقام به زمانا و عامله مزمنة و زمانا من الزمن.الأخيرة عن اللحياني.و قال شمر الزمان زمان الرطب و الفاكهة و زمان الحر و البرد و قال و يكون الزمان شهرين إلى ستة أشهر و قال و الدهر لا ينقطع"[1]

و في منجد اللغة و الإعلام:"الزمن و الزَمَنة العصر/الوقت طويلا كان أو قصيرا/أزمنة السنة فصولها و هي الربيع و الصيف و الخريف و الشتاء.زَمَنٌ.زامن شديد.عَامَلَهُ مًزَامَنَةً أي قياسا على الزمان مأخوذ من الزمن كالمشاهرة من الشهر.مرض مُزمِن(فا):عتق وأتت عليه أزمنة"[2]

و يرى عبد الملك مرتاض أن الزمن مظهر و همي يزمن الأحياء و الأشياء فتتأثر بمضيه الوهمي غير المرئي و غير المحسوس المجرد و نفسي غير مادي يتجسد الوعي به من خلال ما يتسلط عليه بتأثيره الخفي غير الظاهر لا من خلال مظهره في حد ذاته فهو وعي خفي لكنه متسلط و مجرد و يتمظهر في الأشياء المجسدة"[3]

أما الزمن في معجم المصطلحات السردية لجيرالد برانس يعني"مجموع العلاقات الزمنية-السرعة-التتابع-البعد....الخ بين المواقف و المواقع المحكية و عملية الحكي الخاصة بهما و بين الزمن و الخطاب المسرود و العملية السردية"[4] و في كتاب النظرية الأدبية و مصطلحاتها لسمير سعيد حجازي:فالزمن temps "العصر أو المرحلة التي تدور فيها أحداث القصة و هو عنصر رئيس في الرواية التقليدية و غير ذي شأن في الرواية الجديدة"[5]

---

[1] -ابن منظور،لسان العرب،المجلد الثالث عشر،ط1،دار صادر بيروت،ص199.

[2] -المنجد في اللغة و الإعلام ،دار المشرق بيروت،ص306

[3] -عبد الملك مرتاض،في نظرية الرواية،بحث في تقنيات السرد،دار الغرب للنشر و التوزيع،ص26.

[4] -جير الدبرانس،المصطلح السردي،ص231.

[5] -سمير سعيد حجازي،النظرية الأدبية و مصطلحاتها الحديثة،ص135.

لا حظنا و نحن نبحث في مسألة نشأة مصطلحات عنوان رسالتنا أن الــشعرية و المفارقة يرجعان إلى أصول فلسفية يونانية ما يدل على أن اقترانهما ليس اعتباطيا و إنما يرجع للعلاقة الموجودة بينهما و منذ القديم و عندما نضيف إليهما مصطلح الزمنية ينزاح مفهوم المفارقة في توظيف الزمن داخل الرواية كتقنية مــن أهــم تقنياتها ذلك أن الرواية في حقيقتها فن زمني بالدرجة الأولى لما يجسده من شبكة علاقات متنامية في نسيج الرواية إذ هي على حد تعبير لوسينق "فن الزمن"[1]

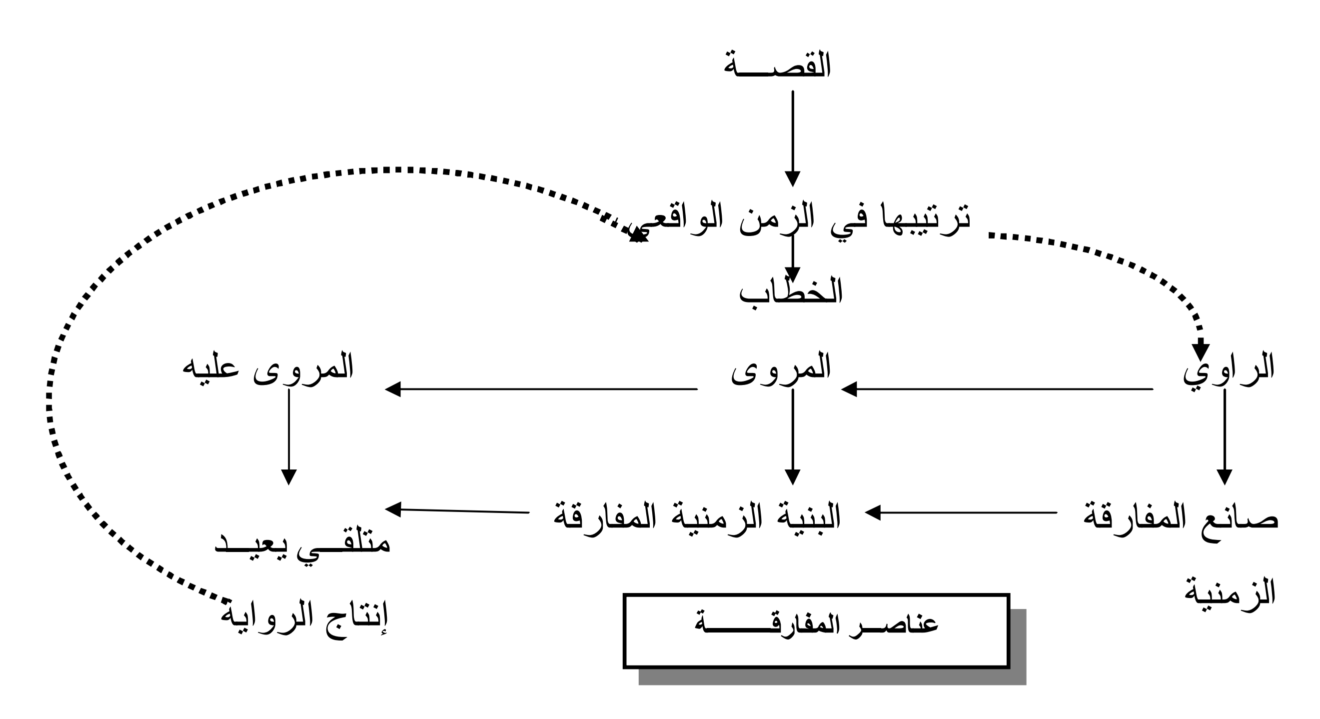
1-4- المفارقات الزمنية anachronies de temp:

"و تدل على كل أشكال التنافر و الاختلاف بين ترتيــب زمــن القــصة و زمــن الخطاب"فبداية تقع في الوسط يتبعها عودة إلى وقائع حدثت في وقت سابق تــشكل نموذجا مثاليا للمفارقة.في علاقتها باللحظة الراهنة فإنها اللحظة التي يتوقف فيهــا الحكي المتساوق مع الزمن لمساق ما ليتيح نطاقا لها.يمكــن أن تعــود بنــا إلــى الماضي (retrospetion الاستعادة/analepse الاسترجاع/flashback اللفظــة الاسترجاعية)و لها مدى أو امتداد معين"[2] إذن فدراسة هذه المفارقات في قصة ما يعني مقارنة نظام ترتيب المقاطع الزمنية في الخطــاب الروائــي بنظــام هــذه المفارقات و الأحداث نفسها في زمن القصة بغية الكشف عن أشكال الاختلاف في هذين النظامين وجدوى حضورها في إبراز السمات الجمالية الشعرية للرواية.

و لكي تتحقق المفارقة الزمنية و شعرية الرواية لابد من تــوفر عناصــر وهــي الراوي و المروى و المروى عليه غير أن هذه العناصر لا تكتفي بذاتها.إذ لابــد لها من عناصر إضافية تحول البنية الأدبية إلى بنية مفارقة و يكمن ترجمة هــذه العناصر العامة إلى عناصر مُفَارقة كما يلي:

---

[1] -عبد الململك مرتاض،في نظرية الرواية،ص259.
[2] -جيرالد برانس، المصطلح السردي،ص24.



يحتاج صانع المفارقة إلى جهد و قوة إبداعية لبناء معمارية زمنية مفارقة داخـــل الرواية و تحتاج هذه البنية لعدة قراءات و لمتلقي واع و حذر حتى يتمكن من فك ألغاز و ثغرات هذه المفارقات[1].و لعل الروايـــة الـــصوفية غنيـــة بالمفارقـــات و العجائبية.

1-5-رواية التجليات و إشكالية تداخل الأجناس الأدبية:

بدأت الرواية المعاصرة تنتهج لنفسها نهجا صوفيا حـــين لجـــأت إلـــى التجربـــة الصوفية لتغرف من بحورها العميقة و كذلك فعل جمال الغيطاني من خلال رواية التجليات و "كان يتوق إلى نص صوفي خاص به،و يحاكي نصا صوفيا غائبـــا و كانت روح ابن عربي ،الذي احتفت به صفحات الكتاب الأولى.تخفق في ســـطور الغيطاني و في ذاكرته المؤرقه"[2] وهذا هو ما يمكن أن نسميه بصوفية الروايـــة و لكن لا يجب أن تختلط الكلمة هنا بمشحونها الديني-التاريخي وإنما يجب أن ننظر إليها يوصفها تجسيد لرؤية فنية و يتضح ذلك من خلال النقاط التالية:

1- لا تعني الصوفية في هذه الرواية الإنفصال عن الواقع و إنما هي انفصـــال

---

[1] -يراجع،ناصر شبانة،المفارقة في الشعر العربي الحديث،أمل نقل،سعدي يوسف،محمود درويش نموذجا،نشر بدعم من أمانة عمان الكبرى ط1 2002،ص52.

[2] -فيصل دراج،نظرية الرواية و الرواية العربية،المركز و الثقافي العربي،ط2،2002،ص243.

عن ظاهرة المباشرة،من أجل الاتصال بعمقه الكلي و الغـوص فـي أبعـاده الداخلية فيما يتجاوز الظاهر إلى الباطن و الحاضر إلى الغائب.

2- هذه التجربة لا تنفي الحياة بوصفها زائلة شأن الصوفية الدينية و إنما تنفيها بوصفها حجابا.تحت الحياة الحقيقية.بل هي على العكس.تعني كثيرا بالحياة بوصفها جسدا.لكنها لا تقف عند الظاهر.و إنما تجهد في أن تكشف الجانب الآخر من العالم و الأشياء.

3- هذه الصوفية غير ساكنة أو مقيمة و إنما هي سفر دائم عبر الأشياء نحـو قلب العالم.هكذا تنظر إلى العالم بوصفة حركة لا تنتهـي و تنظـر إلـى الإبداع.بوصفه سيرا لا ينتهي داخل هذه الحركة.

4- إنها الرواية الصوفية التي توجد بين الحلم و الواقع.وهي في ذلك تؤالـف بين الأطراف المتناقضة.

5- إنها صوفية تؤكد على أن المعنى العميق للإنسان هو فـي كونـه يتطلـع باستمرار إلى مالا ينتهي و إن خاصية الرواية الفنية هي في كيفية التعبيـر عن هذه اللانهاية.

6- صوفية الرواية هنا هي صوفية تغيرية من حيث أنها تعمل دائما على تقديم العالم في صورة جديدة و مختلفة عبر تجربة جديدة و مختلفة.

7- لا تنغلق الرواية الصوفية المعاصرة و لا تأسر نفسها في نظام مسار فلسفي أو ديني) و إنما هي انفتاح و حركة[1].

و إن كلا من التجربة الصوفية و التجربة الروائية تسعيان للوصول إلى الحقيقة و هي حقيقة مطلقة بالنسبة إلى الأولى ووجودية بالنسبة إلى الثاني و قـد تعالقـت رواية التجليات مع الخطاب الصوفي إلى درجة التماهي من خلال:

[1] -يراجع،أدونيس،الصوفية و السوريالية،دار الساقي الطبعة الثالثة،2002،ص202.

-أنها لا تنفتح بسهولة على المتلقي على حد قول الغيطاني هذا الخطاب لا يفهمه إلا ذوي الألباب و أرباب المجاهدات.
-استنباط العمل من رسائل الشيخ ابن عربي فرحلته عبارة عن معراج روحي نابع من نفسه و عائد إليها.
-إيهام المتلقي بأن ما يحدث له من أمور غيبية لا طاقة له به.
-كثرة المصطلحات الصوفية.
-تسمية روايته بكتاب بدل رواية.
-اقتباس عنوان الرواية من كتابات التصوف.
-محاكات الصوفية من خلال البسملة و الاستهلال.
-امتلاء نص التجليات باللغة الصوفية المليئة بالرموز و الإشارات.
-غرابة الأحداث عما ما نعيشه في الواقع.
-تجلي السارد في شخص المريد و لكي يصل عليه أن يكابد مشاق الطريق.
-التعامل مع الباطن و المضمر الخفي مثله مثل الصوفي حتى يتمكن من علم المخيلة و يمارس الرؤيا من الداخل في عملية الكشف.
-تساعد الراوي شخصيات دينية معروفة بإيمانها وصلاحها.
-تعلق الراوي المريد بشيخه و تحقيق علاقة تحكمها الطاعة الكاملة للشيخ كما هو معروف لدى المتصوفة....الخ.

أحدث كتاب التجليات حيرة لدى النقاد العرب نظرا لصعوبة تصنيفه، مما جعل البعض يُخرج هذا العمل من جنس الرواية و"اعتبرها كتاب أدبيا بشكل عام"[1] ذلك أنها عمل جديد و غير مألوف في السرد الروائي و اعتبرها البعض رواية صوفية"فالكاتب قد نسج عمله من مراجع أهمها و هي التاريخ و التصوف و كل ذلك أدى في الأخير إلى تشكل بناء سردي من نوع جديد يخرج عن المنطق

[1] -محمود أمين العالم،أربعون عاما النقد التطبيقي،دار المستقبل 1994 القاهرة،ص142.

المألوف و هو ما يمكننا تسميته بالرواية الصوفية و هي تلك الرواية التي تقدم عالما غريبا يتجاوز العالم المادي"[1]

وداخل هذه الرواية نجد عالما ملونا بما هو مفارق للطبيعة و مفارق للمألوف.حازت هذه الرواية على جوائز عالمية منها جائزة لوربتايو كأهم رواية في الأدب المترجم عام ألفين و خمسة بفرنسا من بين ثمانمئة رواية،تبدو و كأنها التاج القشيب و المستحق عن مسيرة واسعة الخطى و عميقة الأثر بدأت منذ خمسينيات القرن الماضي و لازلت مستمرة حتى يومنا هذا.

أهم ما يميز هذه الرواية هو أنها أولى الروايات التي أصدرها الغيطاني بالمخالفة شبه القطعية للتقنية الغربية للرواية حتى في أكثر أشكالها حداثة،على العكس تماما جاءت الرواية من حيث الشكل أكثر إخلاصا للشكل العربي في السرد و خلق الأبطال عبر الحكاية كما في ألف ليلة و ليلة.و بعض المرجعيات السردية مثل كليلة و دمنة.

و قد اختارت اللجنة تجليات الغيطاني بالإجماع في التصفيات النهائية و هي المرة الأولى التي يفوز فيها كاتب عربي بهذه الجائزة لأنها عمل غني متعدد المستويات و الأبعاد.و قد قارن بيير جينو عضو الأكاديمية الفرنسية الرواية بعملين من الأعمال الخالدة في تاريخ الأدب هما الكوميديا الإلهية لدانتي و عوليس لجيمس جويس .و في استثناء نادر تأتي جائزة لور بتايو بعد خمسة عشر يوما فقط من فوز الرواية بجائزة أخرى من مركز الترجمة الفرنسي .و لعل تميز الرواية و روحها المختلفة و بنيتها المفارقة التي تعتمد الحكاية إلى جانب التأمل الفلسفي و الشطح الصوفي.هي من أهم أسباب نجاحها.تستدعي البنية الزمنية المُفَارِقة قوة

[1] -وذناني بوداود،جمال الغيطاني في رواية الصوفية،مجلة حوليات التراث،العدد2،الجزء 2،سبتمبر2004،ص17.

التركيز لفك شفراتها و تستدعي بالإضافة إلى هذا و ذلك صبرا على طولها الذي يقارب الألف صفحة.و الخوض في التطبيق على هذه الرواية المفارقة سيكون في فصول البحث.و بدءا من الفصل الموالي.

1- تقاطع الأزمنة

1-1 تقاطـــــع الأزمنـــــة داخــل فضاء النص الســـردي:

« إن الروايـــة هـــي فـــن الزمــــــن، مثلها مــثل المـــوســـيقى، و ذلـــك بالقيــــاس إلى فــــنون الــحــيز، كالرســــــــــــــم و النــــــــقش »

- لوسينــــــق -

يمثل الزمن عنصرا من العناصر الأساسية التي تقوم عليها الرواية، شغل النقاد من حيث كونـــه يحمل مجموعــــة من الأزمنـــــــة المتداخلـــــــة والمتشابكــــــــــة.

و سوف نحاول عرض أهم تصورات النقاد و آرائهم في الزمن الروائــــي، قصد تأكيد اتفاقهم حول أهمية وجوده في النص الروائي، وسعيا إلـــى تحليلـــه و دراسته، لنصل في العناوين التالية إلى اشتغال الزمن في النص باعتبـــاره بـــؤرة زمنية متعددة المحاور و الاتجاهات.

المعروف هو أنّ الانطلاقة الفعلية الأولـــى كانـــت علـــى يـــد الـــشكلانيين الروس* ، هذا بعد أن كانت الدراسات النقدية حول الزمن تمثل اجتهادات معتبرة

*** أسهمت مدرسة الشكلانيين الروس إلى درجة كبيرة في تشكيل الفكر البنيوي التي تبلورت في روسيا في العشرينيات من هذا القرن. و قد كانت هذه المدرسة تقاوم النزوع الإيديولوجي الذي صاحب و أعقب الثورة الإشتراكية لذلك ركزت هذه المدرسة مفاهيمها على دراسة الشكل الأدبي و دلالاته و كانت تحليلاتها لمفهوم الشكل قريبا جدا من مفهوم البنية.**

- يمكن أن يكون مصطلح البنية قد ورد عرضا في دراسة الشكليين الروس خاصة عند تحليلهم للنظم الإقاعية في الشعر و لطبيعة النثر و لغير ذلك من القضايا المرتبطة بطبيعة الأدب و أدبيته. و لم تكتشف نصوص الشكلانيين الروس إلا بعد فترة بفعل التيار الذي أحدثته المدرسة البنيوية، مما أدى إلى إعادة رد الإعتبار لمبادئ الشكلية الروسية.

يراجع صلاح فضل- مناهج النقد المعاصر – دار الأفاق العربية ص73.

و استطاعت المدرسة الشكلية أن تكتشف على غرار اكتشاف دي سويسير للعلامة أو الدليل مبادئ نقدية رائدة في التحليل الأدبي و كان لهذه المدرسة فضل السبق النقدي في الإفصاح عن ثقافة النص الإبداعي العميقة، و دعوة الدارسين إلى مواجهته لإكتشاف قدراته الجمالية الخلاقة باعتباره وحدة شاملة لا عناصرا مركبة في تشكيل بسيط. لقد أقرت بعمق أن الخطاب الأدبي معقد... و في ذلك يكمن جماله و وحدته، و من ثم دعمت فكرة تكثيف الجهود لخلق علم مستقل و ملموس، يكون الأدب موضوعا لدراساته و هو في ذلك ينحوا لإختبار النص ذاته في مركباته و أدواته و وضائفه أي من خلال ذلك المجموع أو الكل الذي في نهاية المطاف جوهر مادته و دليل وجوده و عنفوانه و حيويته و هو ما سماه جاكبسون الوظيفة الشعرية /الشاعرية/ و هي بمثابة عنصر مميز لا يمكننا اختزاله آليا إلى عناصر أخرى. علي ملاحي: النقد الشكلاني، الرؤية و المنهج – مجلة التبيين- العدد 32، 2009.

صبحت حتى وقتهم دراسات موضوعية تكشف مكونات الزمن الجوهرية. و من ثمّ كان توجههم إلى الداخل بدلا من الخارج و تركيزهم على الثابت بدلا من المتغير.

و يعد مقال " توماتشفسكي " عن « نظرية الأغراض »[1] معلما من معالم درس الزمن " إذ احتوى على مجموعة من الإرهاصات التي طُورت فيما بعد لتصبح نظرية مكتملة الأركان "[2].

نالت هذه الإرهاصات اهتمام النقاد فقد قاموا بالبحث فيها ليتضح لهم أنّ أسسها سليمة، و أنّ البناء عليها متيسر. لكنّ البنيوية الشكلية التي هي وريث الشكلية الروسية كانت المدرسة الأكثر إفادة من هذه الإرهاصات، حيث حملت مهمة تبني هذه الإرهاصات و تطويرها خاصة في فرنسا على يد (رولان بارت) و (تزفيطان تود ورف) و(جيرار جنيت) و غيرهم.

فتودورف مثلا متأثر بالشكلانيين الروس في تقسيمهم للنص من حيث هو متن حكائي و مبنى حكائي، و يستخدم تودوروف القصة و الخطاب " فهو قصة و خطاب في الوقت نفسه. بمعنى أنّه يثير في الذهن واقعًا أو أحداثًا قد تكون وقعت، و شخصيات روائية تختلط من هذه الوجهة بشخصيات الحياة الفعلية. و قد كان بالإمكان نقل تلك القصة ذاتها بوسائل أخرى ، فتنتقل بواسطة شريط سينمائي مثلا، و كان بالإمكان التعرف عليها كمحكى شفوي لمشاهدها دون أن يتجسد في كتاب. غير أنّ العمل الأدبي خطاب في الوقت نفسه، فهناك سارد القصة، أمامه قارئ يدركها."[3]

[1]: تزفيطان تودورف- (نظرية المنهج الشكلي لنصوص الشكلانيين الروس). ترجمة إبراهيم الخطيب- المؤسسة المغاربية للناشرين المتحدين، الرباط، مؤسسة الأبحاث العربية، بيروت 1986 . ص 192.
[2]: ناصر عبد الرزاق الموافي -القصّة العربية. عصر الإبداع – دراسات لسرد القصص في القرن الرابع الهجري. دار النشر مصر ص150.

[3]: فلادمير كريز نسكي - من أجل سميائية تعاقبية للرواية- ترجمة عبد الحميد عقار ص41- من طرائق تحليل السرد الأدبي- (مجموعة مقالات). منشورات إتحاد كتاب العرب. الرباط. ط1، 1992 ، ص 217

في كتاب الشعرية يستخدم تودورف (نظام الأحداث) للتعبير عن الزمن الحكائي أو القصة، و (نظام الخطاب) للتعبير عن المبنى الحكائي، و يقسم الزمن إلى:" زمن التخيل (زمن القصة) و زمن الخطاب "[1].

أمّا جيرار جنيت في كتابه « خطاب الحكاية » الذي يُعد أهم دراسة في الزمن و تطبيقاته على رواية « البحث عن الزمن الضائع » لمرسيل بروست التي يعتبرها رواية زمن لما تحمله من وعي خاص بالزمن، و فيها يتبنى تعريفات تودورف و ملاحظاته عن العلاقات التي تربط زمن القصة بزمن الخطاب. و لكنّ « جنيت » يستخدم مصطلح زمن القصة و زمن الحكي " الحكاية مقطوعة زمنية مرتين، فهناك زمن الشئ المروي و زمن الحكاية"[2] ، و يربط هذين الزمنين علاقات ثلاث تتمثل في: الترتيب الزمني للأحداث، الديمومة و التواتر.

و سوف نوضّح هذه العناصر الثلاثة الأخيرة، و نعود إليها في دراسة لاحقة حين يحين أوانها.

أمّا « ماندلاو» فيرى أنّ هناك أزمنة داخلية و أزمنة خارجية في فن القص" فالأزمنة الخارجية تتمثل في أزمنة خارج النص مثل زمن الحكاية وزمن القراءة و علاقة كل من الكاتب و القارئ بالنسبة للفترة الزمنية التي يتحدث عنها الكاتب. أمّا الأزمنة داخل النص فتتجلى في الفترة التاريخية التي تجري فيها أحداث الرواية، و المدّة الزمنية للرواية و ترتيب الأحداث زمنيًا و وضع الراوي زمنيًا بالنسبة لوقوع الأحداث"[3].

[1]: يراجع تزفيطان تودورف الشعرية. ترجمة شكري مبخوت و رجاء بن سلامة. دار توبقال للنشر. الدار البيضاء. المغرب ص 15.
[2]: جيرار جنيت- خطاب الحكاية. بحث في المنهج. ترجمة محمد معتصم، عبد الجليل الأزدي، عمر الحلي – منشورات الاختلاف ص 45.
[3]: مها حسن قصراوي –الزمن في الرواية العربية- دار فارس للدراسات و النشر.ط1 .2004- ص52.

الذي نلاحظه إذا ما رجعنا للدراسات السابقة أنّ ماندلاو أكثر النقـاد تجـاوزًا للدراسة الشكلية لبنية الزمن الروائي، التي تعتمد محاور ثلاثة هي: النظام الزمني، الديمومة و التواتر، مانحًا الزمن في دراسته بُعدًا سيكولوجيا، و دلاليًا من خـلال دراسة الآليات الموظفة في تشكيل الزمن السيكولوجي.

و قد ترجم هذه الدراسات النقاد العرب و اهتموا بدرس الزمن، و من أوائلهم «سعيد يقطين، يمنى العيد، سيزا قاسم و عبد الملك مرتاض»، لذلك سوف نتوقف قليلا عند رؤية كل منهم لمفهوم الزمن الروائي و تجلياته.

من يتآبع دراسات النقاد العرب حول مفهوم الزمن الروائي، يجده لا يبتعد كثيرًا عن الدراسات الغربية. فسعيد يقطين يبحث في كتابـه «تحليـل الخطـاب الروائي»"[1] عن مفهوم الزمن و تقسيماته في التصور النقدي الغربي، في محاولـة للوصول إلى رؤية نظرية و تطبيقية في دراسة الزمن الروائي في النص العربي. حيث يقسم الزمن إلى ثلاث أزمنة و هي : زمن القصة و زمن الخطـاب و زمن النـص" يظهر لنا الأول في زمن المادة الحكائية، و كل مادة حكائية ذات بدايـة ونهاية،إنّها تجري في زمن، سواء أكان هذا الـزمن مـسجلا أم غيـر مـسجل كرونولوجيًا أو تاريخيا. ونقصد بزمن الخطاب تجليّـات تـزمين زمـن القـصة وتمفصلاته وفق منظور خطابي متميز يفرضه النوع و دور الكاتب فـي عمليـة تخطيب الزمن، أي إعطاء زمن القصـة بُعدًا متميزًا و خاصًا. أمّا زمن القصـة فيبدو لنا في كونه مرتبطاً بزمن القراءة، في علاقة ذلك بتزمين زمن الخطاب في النص"[2].

---

[1]: **سعيد يقطين –تحليل الخطاب الروائي-. <الزمن، السرد، التبئير>. المركزالثقافي العربي للطباعة و النشر والتوزيع. ط3 1997. ص 80.**

[2]: **سعيد يقطين –تحليل الخطاب الروائي ص 89.**

و جاءت إشارة سعيد يقطين إلى الزمن الثالث " زمن القصة "[1] بشكل صريح في كتابه «انفتاح النص الروائي» الذي يقترن لديه بزمن قراءة النص في محـــيط اجتماعي لساني محدد، و هو يحتوي زمن الكاتب و زمن القارئ.

و الملاحظ أنّه يرجع إلى الزمنين اللذين حـــددهما «تـــودورف» مـــن قبـــل ويستبدلهما بتسمية أخرى هي:

1- الزمن الصرفي باعتباره زمنًا يجسد التجربة الواقعية ذهنيًّا(ذات الطـــابع المشترك)

2- الزمن النحوي باعتباره زمنًا يجسد التجربة الذاتية (ذات الكاتب).

في ضوء هذا التقسيم، يقترح سلمان كاصد بدوره مصطلحين من ذات المعنى اللذين يتفقان عليهما لا من المصطلح اللذين يختلفان فيهما ، و يسميهما:

1- الزمن الخطي: وهو الزمن الواقعي أو التاريخي الذي يتحـــرك أو ينتقـــل بالقصة من البداية إلى الوسط ثمّ النهاية بتحول نقطي متوال وفق الترتيب الكرونولوجي التسلسلي.

2- الزمن المنكسر:" الزمن الذي يعبر نفسيًّا عن تحقيق تجربة ذاتية بـــوعي الزمن، ممّا يُكسب العمل بُعدًا جماليًّا و دلاليًّا "[2].

و في محاولة إجرائية له لمتابعة الزمن الخطي الخارجي كما هو حاصـــل في الواقع و التاريخ في تحوله ضمن وجود جديد كما هو عليه الـــزمن المنكـــسر (الداخلي)، وجد أنّ التحول إلى الفنّي يُكسب الزمن بُعدين جديدين يتعلقـــان تعلقـــا ثنائيًّا مع الكاتب من جهة، و القارئ من جهة أخرى مما استدعى منه تـــصنيفهما إلى صنفين جديدين هما:

---

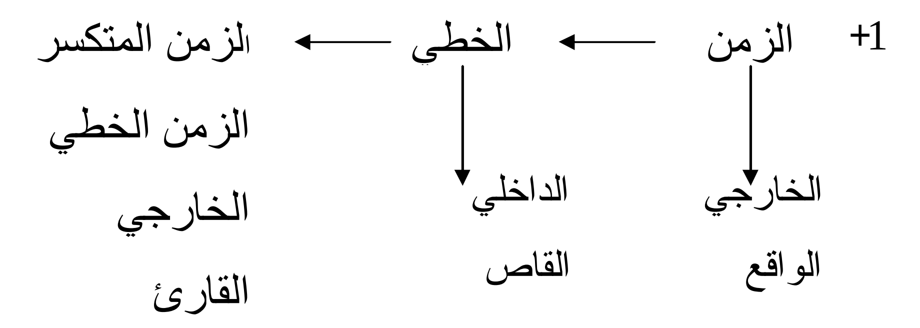
[1]: **سعيد يقطين: -إنفتاح النص الروائي- المركز الثقافي العربي- بيروت – الدار البيضاء – ص 74.**

[2]: **سلمان كاصد –الموضوع و السرد- مقارنة بنيوية في تكوينية الأدب القصصي- دار الكندي. ص264.**

1- الزمن المتكسر في السرد كما يتصوّره القاص.

2- الزمن الخطّي في القراءة كما يعيده القارئ

يتصوّر بذلك دائرة زمنية مقفلة وفق المخطط التالي[1]:



لكنّه لا يعني الأعمال القصصية جميعها في هذه التراتبية في الــزمن، لأنّ بعض الأعمال قد تحتفظ بالخط الكرونولوجي التسلسلي في مكونها التخيلــي، أي أنّها تطابق زمن سردها مع زمن فعل الحكاية في أثناء الواقع، حيث يتــساوى أو يشترك المكون الداخلي بنفس التحولات مع نظيره الخارجي حين تمــر العمليــة القصصية بصيغ الزمن الثلاث (الماضي، الحاضر و المستقبل)، كمــا هــي فــي الوقائع الحكائية، بينما تنحو أعمال قصصية منحى آخر خارقة الــزمن المــألوف حين حدوث المفارقة نحو التلاعب الزمني.

ومن أهم الدراسات التي تناولت المكون الزمني نذكر أيضًا دراســة ســيزا قاسم التي تنطلق في دراستها لبناء الزمن الروائي من نظرية جيرار جنيت حــول الترتيب الزمني و مفارقاته و في دراستها لطبيعة الزمن الروائي تــرى أنّ ثمّــة أزمنة " تتعلق بفن القص، أزمنة خارجية (خارج النص)، زمن الكتابــة – زمــن القراءة – وضع الكاتب بالنسبة للفترة التي يكتب عنها- وضع القــارئ بالنسبــة

[1]: **سلمان كاصد –الموضوع و السرد. ص265.**

للفترة التي يقرأ عنها-. و أزمنة داخلية (داخل النص): الفترة التاريخية التي تجري فيها أحداث الرواية، مدّة الرواية، ترتيب الأحداث، وضع الراوي بالنسبة لوقوع الأحداث، تزامن الأحداث، تتابع الفصول، ... الخ"[1]

فلمّا جئنا نقرأ دراسة يمنى العيد و تصورها للزمن الروائي، ألفيناها تذهب إلى اعتباره زمنا متخيلا، تختلف فيه ماهيته عن زمن الواقع الاجتماعي الذي تُحكى فيه الرواية " حيث ينفتح في اتجاه الماضي فيروي أحداثًا ذاتية لشخصية روائية. و بهذا له صفة الموضوعية و له قدرة الإيهام بالحقيقة "[2]. و الثاني: هو زمن القص، و هو زمن الحاضر الروائي أو الزمن الذي ينهض فيه السرد* و به تبدأ الرواية و من زمن القص تطل الشخصية في لحظة حضور على زمن الوقائع لإضاءة الماضي.

ونحن نرصد دراسات يمنى العيد وجدناها تحاول من جديد في دراسة الزمن، فتطلق" زمن القول على زمن القص في كتاب تقنيات السرد الروائي"[3]

---

[1]: سيزا قاسم: -بناء الرواية- دراسة مقارنة في ثلاثية نجيب محفوظ. مطابع الهيئة المصرية العامة للكتاب. ص 37.

[2]: يمنى العيد – في معرفة النص – دار الآفاق الجديدة – بيروت – ط1 1983 . ص227

* السرد Narrative : الحديث أو الإخبار كمنتج و عملية و هدف و بنية عملية بنائية لواحدة و أكثر من واقعة حقيقية أو خيالية (روائية) من قبل واحد أو إثنين أو أكثر.
إن مجرد تصوير سارد يحكي وقائع و مواقف لمسرود له، يؤكد حقيقة أن السرد ليس نتاجا فحسب بل عملية و ليس مجرد هدف و أيضا فهل يحدث في مواقف معينة نتيجة لعوامل محددة تستهدف تأدية وظائف محددة- الإخبار، لفت الإنتباه، التسلية، الإغراء-...إلخ و بشكل أكثر تحديدا فإن السرد تبادل مرتبط بسياق بين طرفين نابع من رغبتهما (أو احد الطرفين على الأقل) و إن القصة نفسها يمكن أن يكون لها قيمتها التي تختلف بإختلاف المواقع.
و من الوظائف الكثيرة التي يمتلكها السرد هناك البعض منها التي يتفوق فيه و يتفرد به، من حيث تعريف نفسه فإن السرد واقعة أو أكثر. و لكن إذا رجعنا إلى أصول و الإيتومولوجيا نجد أن المصطلح narrative يتعلق بالمصطلح اللاتيني gnarus إنه يكتشف و يخترع ما يمكن أن يحدث و هو بين قانون الراهن و بين الرغبة فيما يمكن أن يحدث. و بشكل أخطر بالتأكيد على لحظات مميزة في الزمن و إقامة علاقة بينهما و إكتشاف تبريرات ذات دلالة في حلاقات زمنية و تأسيس نهاية ثم الإلماح إليها جزئيا في البداية و بداية تتظمن مسبقا النهاية. و بإظهار لدلالة الزمن أو بإضفاء دلالة عليه فإنه يشير إلى الطريقة التي تمكننا من حل شفرته و يقودنا إلى ذلك و الخلاصة أن السرد يلقي الضوء على الزمنية و على الإنسان ككائن زمني.
- جيرارد برانس- المصطلح السردي – ص 147- 148.

[3]: يراجع يمنى العيد: تقنيات السرد الروائي- دار الفرابي- بيروت- ط1 1995، ص 72-73.

وأيضًا في الراوي الموقع و الشكل[1]" ، و مصطلح القول تستخدمه الناقدة كمرادف لمصطلح الخطاب، فهي " تُركّز اللعبـــة الفنّية في الرواية الحديثة على القول (Discours) من حيث أنّه هو الصياغة للحكاية أو هو إقامة بنيتهـــا الروائيـــة. وبالتالي من حيث هو مجال التقنية، و كيفية السرد أو أشكاله. ويتراجع الاهتمـــام بالحكاية من حيث هي فعل الأشخاص، تربط بينهم علاقات وتُحركهم حوافز تتحكم بنمو هذا الفعل و تقوده إلى عقدة فيها، و من ثَمّ إلى حلٍّ لها"[2]. كمـــا يلاحـــظ أنّ مصطلح القول تستخدمه يمنى العيد للتعبير عن الخطاب باعتباره مُرسلاً و مُتلقي. فالخطاب الروائي كاتب و قارئ، و القول الروائي كذلك مُتكلم و مُستمعٌ.

أمّا عبد الملك مرتاض فقد تميّزت وجهات نظره و تصوره حول الـــشبكة الزمنية، محاولاً تحليل هذه المسألة التي اعتبر فيها أنّ " زمن الحكاية هو اللحظـــة المتبلورة المتحصحصة من الزمن، أو اللحظة المصفاة مـــن أمـــشاج غامـــضة، مضببة، متّسمة بأقصى أضرب الضبابية، و ذلك ما نطلق عليـــه نحـــن – زمـــن المخاض الإبداعي "[3].

وإن كان مرتاض يعتمد في تقسيمات الزمن الروائي على تودورف، إلاّ أنّـــه يُؤكد على وجود تناقض قائم بين زمنية الحكاية و زمن الوحدة الكلامية التي يقصد بها زمن السرد، قد يكون زمنًا أُحادي الخط، بينما يكون زمـــن الحكايـــة متعـــدد الأبعاد[4].

[1]: **يمنى العيد: الراوي الموقع و الشكل- مؤسسة الأبحاث العربية- بيروت- ط1 1986، ص125.**

[2]: **يمنى العيد: الراوى الموقع والشكل .ص 125.**

[3]: **عبد الملك مرتاض . في نظرية الرواية ص 274.**

[4]: **يراجع عبد المالك مرتاض في نظرية الرواية. ص .219**

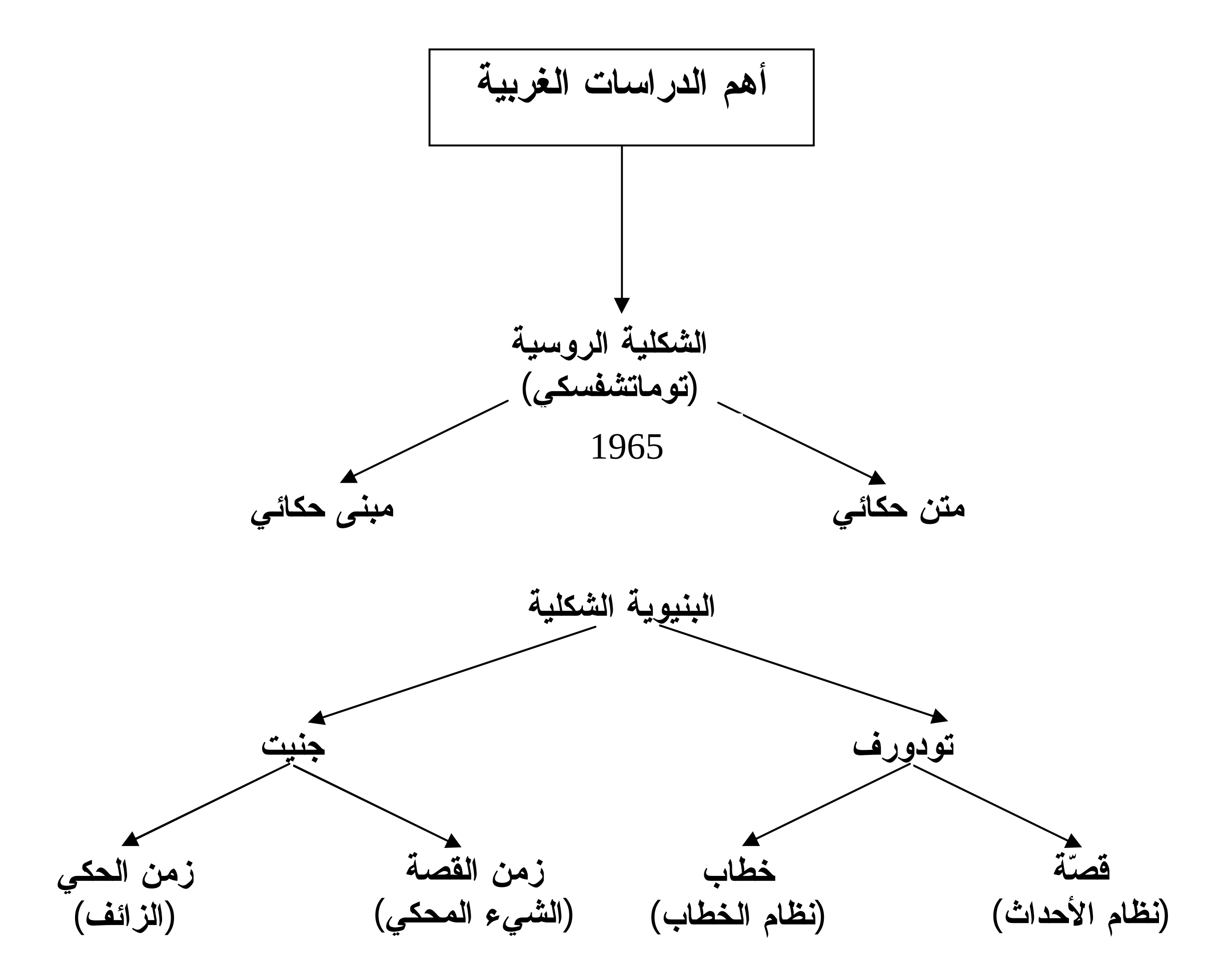
كما يرفض أن يتساوى زمن الحكاية بزمن الكتابة، و يفصل بينهمـــا فــصلاً تامًّا، و قد ارتأى أن يكون الأول سابقًا على الثاني.

مع عبد الحميد المحادين، ألفيناه يُقسم الزمن في كتابه "التقنيات السردية في روايات عبد الرحمان منيف إلى زمن أول:" زمن القصة؛ هو تجلّيها فـــي لحظـــة حديثة واقعية محددة، و الأحداث حين تكوُّنها قد تكون ذات طبيعة تتابعية/خطيّـــة، فقد يقع حدثان أو أكثر في زمن واحد أو في زمنين مُتداخلين، و كل واحد مُستقل له سمة خطية.

الزمن الثاني: هو الزمن المتخيل الكامن في بنية القــصة الــسردية و هــو ذو طبيعة خطية، و من حيث الامتداد لا يمكن إبراز التراكب و التوازي المتحقق في الزمن الأول. فالراوي لا يروي في الزمن الواحد إلاّ حدثا واحدًا؛ لذا كانت الحاجة إلى تقنيات مختلفة يلجأ إليها الراوي ليواجه مسألة الزمن في الخطــاب، ليــوحي بالتوازي مع أنّه خطي في السرد"[1]، ثمّ يستأنف في نفس الكتاب و يُقــسمها إلـــى زمن القصة و زمن الخطاب؛ أي أنّ الزمن المتخيل عنده هو زمن الخطاب نفسه.

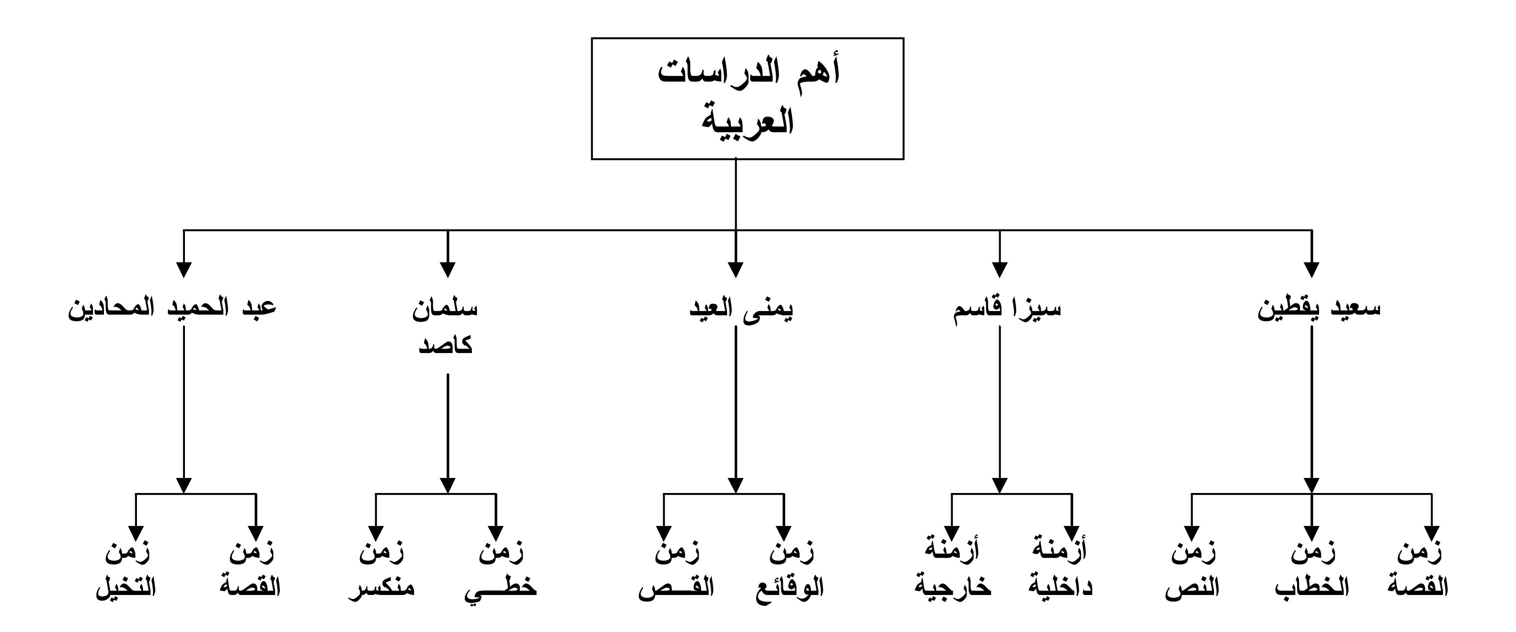
و لمزيد من التبسيط و التوضيح، سنقوم بذكر أهم التقسيمات و أصحابها من خلال هذه الخطاطة ليتجلى لنا ما يتشابه فيها و ما يختلف:

[1]: **عبد الحميد المحادين: -التقنيات السردية في روايات عبد الرحمان منيف- دار الفارس للنشر و التوزيع. الطبعة العربية الأولى 1999 ص 14.**

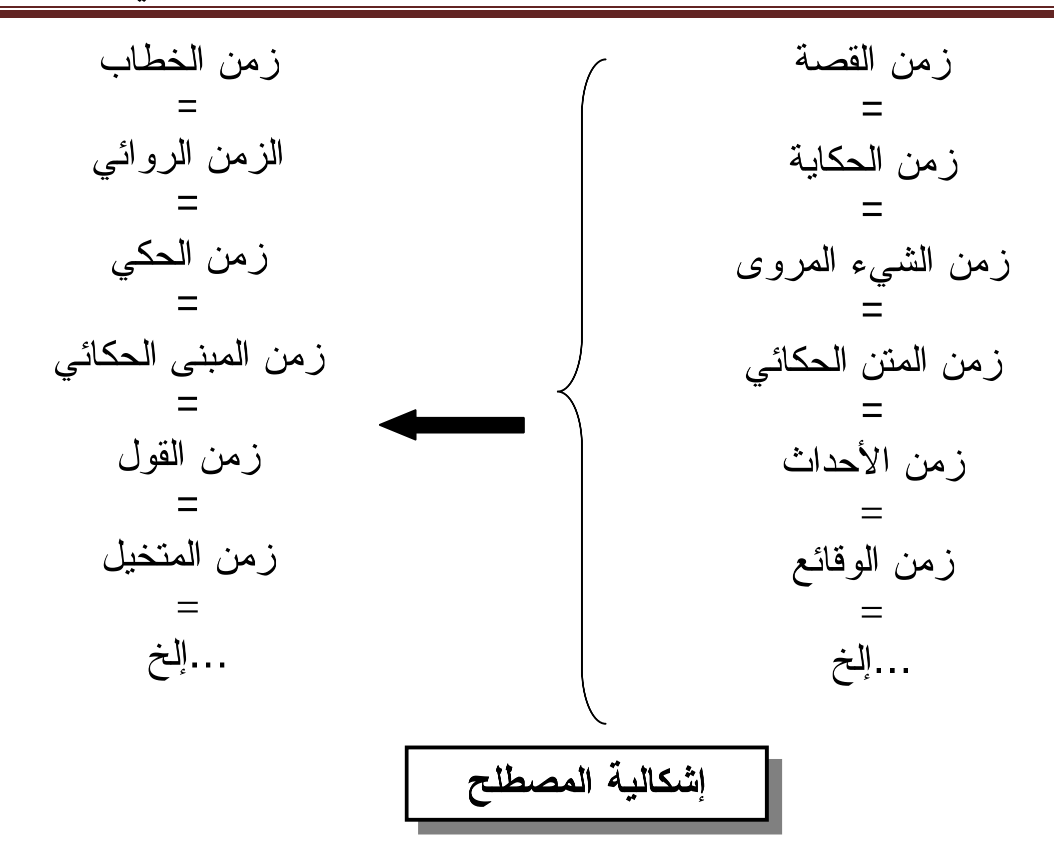


يلاحظ من تقسيمات النقاد الغربيين أنّهم لم يختلفوا كثيرا فـــي المفهـــوم و إنمـــا اختلفوا فقط في التسمية و المصطلح.

وانطلاقاً من هذه الدراسات التي ترجمت الى العربية جاءت تقسيمات أهم نقـــاد العرب:



وقد تجلى لنا في خاتمة المبحث «المستويات الزمنية المتشابكة داخل فضاء النص السردي» أنّه على الرغم من بعض الاختلافات و الآراء المتباينـــة والاجتهـــادات الموضوعية إلا أنّها تتفق في معظمها على وجود مستويين هاميّن انطلاقا منهمـــا يحدث التلاعب الزمني و أنّ الإشكالية هنا هي إشكالية المصطلح، و ذلك يرجـــع إلى عاملين مترابطين، أولهما: تفاوت اللغات الغربية في التعبيـــر عـــن المفـــاهيم النقدية، و ثانيهما: تفاوت البيئات العربية في تلقيها و تفاعلها مع المـــد النظـــري القادم من الخارج، و هذه أهم المصطلحات:



أمّا زمن النص فهو ما يرتبط بزمن القراءة، أي إنتاج النص في محيط اجتماعي، لساني محدد و هو يحتوي زمن الكاتب و زمن القارئ.

آثرنا استعمال مصطلح القصة و الخطاب * باعتبارهما الأكثر تداولا واستعمالا بين النقاد و أنّهما من أهم المستويات الزمانية الروائية التي يمكن تتبعهما و قياسهما، والبحث عن العلاقات بينهما وصولا إلى الإيقاع العام للرواية في الوقائع المختلفة. وقبل أن أختم هذا العنوان يجدر بنا الإشارة إلى أنّ مشكلة المصطلح قد راودتنا في البحث بأكمله. لكنّنا لن نتوقف عندها كثيرا حتى لا تحيد بنا عن الهدف الأساسي المرجو من هذا البحث.

***: إن مصطلح "خطاب" اشتق من مادة (خ،ط،ب) وقع إعتماده من طرف الفكر النقدي العربي الحديث ليحمل دلالات "Discours" و إختلفت الدلالات التي كانت تقترن عادة بمادة Discours في بداية القرن العشرين. لأن السانيات الحديثة إقترحت مفهوما مرنا للخطاب، حيث إعتبرته ملفوظا يرتهن من خلاله (الباث المتكلم) اللغة بالكلام بمفهوم دي سويسير للمصطلح، و بذلك أصبح الخطاب في العلوم الإنسانية (سوسيولوجيا، علم النفس التحليلي، اللسانيات...) موضوعا علميا و نقديا.**

و إقترح اللسانيون منذ دي سويسير مجموعة من التعاريف للخطاب، و استفادت من الدراسات التأسيسية التي حدد فيها أرسطو مفهوم المصطلح في كتابه فن الشعر، غير أن تراكمها يطرح اليوم صعوبة في إحصائها و الربط بينها، نظرا للرؤى النقدية التي ينطلق منها أصحابها.

لكن الملاحظ أن الجدل كبير حول هذا المصطلح و قد حاول عبد القادر شرشار في كتابه تحليل الخطاب الأدبي و قضايا النص أن يشير إلى مفهوم الخطاب بدقة و بتفصيل بدءا بتأصله في الثقافة العربية إلى طرحه طرحا نظريا و إلتباسه بمفهوم النص ثم أشار إلى إتجاهات الخطاب الأدبي من منظور المناهج النقدية الحديثة...

- يراجع – عبد القادر شرشار، تحليل الخطاب الأدبي و قضايا النص، منشورات مختبر الخطاب الأدبي في الجزائر من ص 7 إلى 48.

1-2 تداخل زمن القصة و الخطاب داخل نص التجلّيات:

في كتاب التجليات يمكننا أن نسميه بزمن القصص و زمن الخطاب.

باعتبار أنّ كتاب التجليات يحتوي عدة قصص ذات مرجعية واقعيـــة، يـــصـّقيها و يغربلها الراوي بمصّفاته المتميزة، ثمّ ينقلها إلى الخطاب داخل الروايـــة النـــواة، تحمل قصصًا متضمنة لكل قصة زمنها الخاص، كما تمثل كل قصة شخصية بطلة تعكس تاريخها، و لا تنقل هذه القصص أو الشخصيات الواقعية إلى الخطاب كمـــا في الواقع. بل تتماهى و تتداخل أو تلتقي و تتحاور لتشكل نسيجاً خطابيًا غرائبيًـــا يملك فيه السارد حرية التشكيل المطلقة.

يفترض بشير القمري بدوره أولية سردية تتحكم في ضبط نسق نص "كتاب التجليات" هي أولية التوزع بين ثلاث أزمنة متفاعلة و أساسية:

- " الزمن المرجعي : و تحيل عليه أحداث تجليات القصص الثلاث المتفرعة عن القصة/النواة (العودة من رحلة متخيلة).

- زمن القصة النواة* (البؤرة) التي توحد بين القصص السابقة علـــى أســـاس وجود سارد و محكي يتحكمان في توليد البرنامج السردي.

- الزمن المطلق: و توحي بمظاهر و قرائن الرحلة إلى مزية العالم الأخر"[1]

يعتبر النوع الأخير ، الزمن الذي يعطي للسارد حرية مطلقة في الحركة دون قيود أو ضوابط .

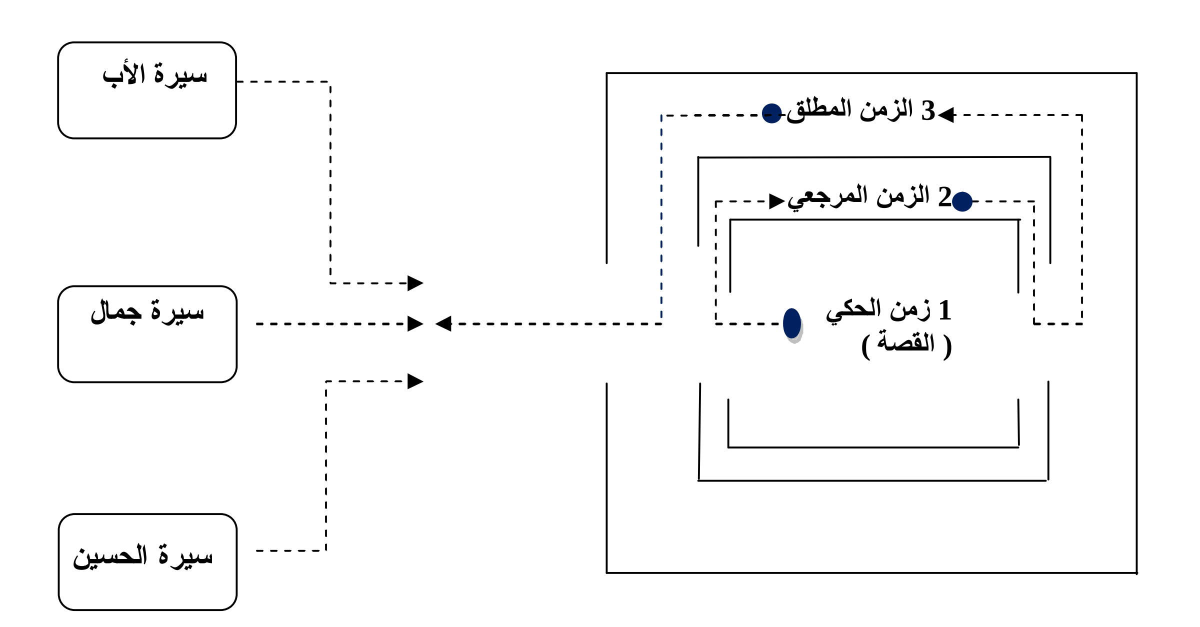
---

*: النواة **Nucleus**: سمة بارزة مقيدة، وظيفة جذرية. بذرة و كنواة للسمات الطليقة **catalyses** فإن النوى ضرورية منطقيا للحدث السردي. و لا يمكن أن تلغى بدون أن تدمر الإلتحام السببي الزمني- جيد البرنس- المصطلح السردي ص 162.

[1]: بشير القمري- شعرية النص الروائي- قراءة تناصبية في كتاب التجليات- شركة البيادر للنشر و التوزيع- ط 1- 1991 ص 41.

أمّا في الزمن المرجعي، فإنّ السارد يستحضر في مقاطع سردية متقطعة فترات من الزمن كولادة و طفولة و فتوة و شباب الحسين من غير انتظام، ويحدد لذلك تاريخ (الخامس من شعبان السنة الرابعة للهجرة) تاريخ إيحائي ثمّ يتجه حسب التسلسل الكرونولوجي (تاريخ وفاة علي بن أبي طالب – رضي الله عنه - و استئثار معاوية بالسلطة و كيده للحسين، لنصل بعد ذلك إلى بدايات القرن الثالث عشر الهجري حيث يتقاطع و يتداخل زمنان مهمان من (سيرة الأب) و (سيرة جمال عبد الناصر).

و تستطيع تصور تراكب كل أزمنة (كتاب التجليات) حسبما أوردهما بشير القمري في الشكل التالي[1] :



[1]: بشير القمري - المرجع السابق - ص 46.

بهذه الخطاطة عبّر بشير القمري عن الأزمنة المتداخلة داخل (كتاب التجليات) لكن دراسته هذه طبقت على السفر الأول و الثاني فقط، ربّما لأنّ السفر الثالث لم يكن قد صدر بعد. في هذه الأخيرة ظهرت سيرة أخرى أخذت حظًا وافرًا هي " سيرة الأم " لتنضم متأخرة إلى السير الثلاث الرئيسية.

2-المفـــارقات الزمنيـــة في الرواية:

2-1 شعرية المفارقــــة الزمنيـــــة:

الشعرية شرط لكل رؤية فنية، و لحظة الإبداع التي يبدع أثناءهـــا الفنّـــان تحفته. هي ذاتها التي يستخدمها المتصوف فـــي محـــراب الله إنّ ســـر الجمـــال الشاعري، يكمن في هذا النور الآتي من عالم آخر، "في هذا المثال، الـــذي لـــيس الشيء المرئي المحسوس سوى ظل له. في هذه الحقيقـــة التـــي لـــيس المظهـــر الخارجي سوى رمز لها، العاطفة الجمالية سكونية، بمعنى أنّها توقـــف الـــزمن، وتهيمن على الحسرة والرغبة جامعة بين الماضي، و المـــستقبل، فـــي الحاضـــر السرمدي"[1].

من هنا صعّب على الإنسان التحكم في الزمن إلا لحظة الإبـــداع الأدبـــي التي تُعدّ من الوسائل التي تجرف الزمن فيُسرع، فتكون سعادتنا فـــي ســـرعته و غلبتنا عليه أو على الوجود ككل، فالإرادة الإنسانية انفلتـــت مـــن أســـر الواقـــع الخارجي لتنعم بالجمال الشاعري الحقيقي الذي هو جمال الحقيقية الهاربـــة مـــن الخارج باتجاه كوامن الذات. هكذا كانت قيمة الشعرية و الجمال و لا زالت واحدة من القضايا التي شكّل الزمن محور بحثها منذ ظهور النظرة النقدية المتأثرة بفلسفة ما يسمى بالاتجاه المثالي، و الاتجاه الواقعي، و حتى الآن حيث تطوّرت الفلـــسفة الأوربية، وتحول الاهتمام إلى اللاوعي"[2]، و كان من قبل ينصبّ علـــى الـــوعي. كذلك اتجه التساؤل نحو العلامة والرمز و كان من قبل يتناول المعنى و الدلالـــة، وبعبارة أخرى عمد الفلاسفة إلى إغفال النظر عن الظاهرة، و بحثوا فـــي علّـــة الظاهرة أي تلك البنيات اللامرئية التي تحدث ما يظهر على السطح من وعـــي و معنى.

---

[1]: **محمود محمد عيسى – تيار الزمن في الرواية العربية المعاصرة – مكتبة الزهراء. القاهرة – ط1 1991 . ص 11.**

[2]: **يراجع خير الله عصار – مقدمة لعلم النفس الأدبي – ديوان المطبوعات الجامعية الجزائر.ص50.**

إنّ (عنصر الزمن) باعتباره النسيج المشترك لكل فلاسفة العصر و أدبائه، يعد المحور و الأساس الذي شكّل أهمّ معالم التطور الحضاري لهذا العصر.

و أدبية الأدب تستلزم أديبًا و فنّانًا "باعتباره المؤهل حقيقةً و فعــلا للــصنيع الأدبي الجميل ذي الأبعاد الإنسانية من حيث المعانـــاة و موقعهـــا مـــن الحيـــاة والتاريخ"[1].

و المفارقة في العمل الأدبي سرٌّ جماله و شعريته، حيث تـــنظم أحـــداث القـــصة المرتبة كرونولوجيًّا في الواقع ترتيبًا مخالفا غريبا و مفاجئا فـــي الخطـــاب. أي " يحدث عدم توافق في الترتيب الذي تحدث فيه الأحداث و التتابع الذي تُحكى فيه"[2]. فنجد مثلا بداية في الوسط يتبعها عودة إلى وقائع حدثت في وقت ســـابق تـــشكل نموذجًا مثاليًا للمفارقة، كما " تتوقف على الصعيد النحوي دلالة أزمنة الفعل أساسًا على استعمالها في السياق السردي. من المؤكد أنّ دورها أقلّ في الإشـــارة إلـــى الصيرورة الكرونولوجية بالمعنى الثلاثي (ماضي، حاضر و مستقبل) منها إلـــى الإشارة إلى تضاد وجهات النظر أو الهيئات السردية"[3].

و إنّ كسر هذه الصيرورة الكرونولوجية قد حدث حتى في الروايـــة التقليدية، و لكن ليس بالكثافة و العمق التي استُخدم بها في الروايـــة الحديثـــة. إذ برزت المفارقة الإسترجاعية و الإستباقية بكثرة مع ظهور مدرسة تيّار الـــوعي من ابتكار الفيلسوف و عالم النفس الأمريكي وليام جيمس، و قد ظهر لأول مـــرة في سلسلة مقالاته حول بعض إسقاطات علم النفس الاستبطاني التي نُشـــرت فـــي

---

[1]: ميشال عامي– الفن و الأدب - مؤسسة نوفل . ص 72.
[2]: جيرالد برانس . المصطلح السردي ص 24.
[3]: برنار فاليــت .الرواية. مدخل إلى المناهج و التقنيات المعاصرة للتحليل الأدبي . دار الحكمة ص 97.

مجلة مايند (Mind) عام 1884، و أعيد طبعها فيما بعد في كتابه " مبادئ علم النفس عام 1890م "[1].

فجيمس لاحظ أنّ حالة الوعي تجري في ذهن كل واحد منّا سواء في حالة اليقظة أو النوم، و تتسم بالتدفق والفيضان اللانهائي رغم تغيّره المستمر، فأطلق عليه هذه الاستعارة (تيّار الوعي) مُؤثرًا إيّاها على تسميات أخرى.

و قد عمّت " فوضى استخدام المصطلح في اللغات الأوروبية كالإنجليزية و الفرنسية و الألمانية؛ ثم انعكست هذه الفوض على العربية حيث ظهرت سلسلة طويلة من المصطلحات:

تيّار الوعي و تيّار التفكير ، و المونولوف الداخلي والمونولوف الداخلي المباشر و المونولوف الداخلي الغير مباشر و التحليل الداخلي والرؤيا الداخلية و السينما الداخلية و المناجات و الإنطباعية الحسّية ، و الحواريّات الانفرادية الحثيثة للبواطن، و غيرها"[2].

و الملاحظ كثرة اختلاف المصطلحات إلى درجة حدوث فوضى مصطلحية لوصف الأسلوب السردي نفسه و استخدام المصطلح الواحد لوصف أساليب سردية مختلفة. في محاولة البحث عن تعريف محدد لتيار الوعي يلاحظ تداخل بين التعريفات و يرجع هذا الى صعوبة تمييز تيار الوعي عن المناهج الأخرى المتشابهة و تمييز التنويعات المختلفة داخله. و انطلاقا من هذا الخلط نفسه، حاول لورنس بولنج ضبط تعريف تيّار الوعي قائلا:

" يُمكن تعريف تيّار الوعي بأنّه منهج سردي، يحاول فيه المؤلف تقديم اقتباس

[1]:يراجع روبرت ودورث.مدارس علم النفس المعاصرة.ترجمة كمال دسوقي.دار النهضة العربية بيروت 1981.ص68-69.

[2]:يراجع أحلام حادي: جماليات اللّغة في القصة القصيرة . قراءة في تيّار الوعي في القصة السعودية . 1970- 1995 – المركز الثقافي العربي. بيروت. لبنان . ص 34.

مباشر من النص لا من منطقة اللّغة و حسب؛ و إنّما الوعي كلّه, و تيّار الــوعي شأن الإقتباس المباشر المستخدم للكلمة المنطوقة فقد يُستخدم بشكل متقطع خــلال عمل بأكمله أو قسم من كتاب أو في نتف قصيرة، و المعيار الوحيد تقديمنا مباشرة إلى الحياة الداخلية لشخصية من دون تدخل أو تعليق أو شرح بأيّة طريقــة مــن جانب المؤلف، و لو قصّر هذا الأخير إقتباسه المباشر على منطقة الوعي حيــث يصيغ العقل أفكاره و مشاعره في قالب لغوي فسيظل مسمى المــنهج المــصطلح الشامل: تيّار الوعــي. و لكن سيكون من الدقة في هذه الحالــة إستعمال المنهج الأكثر تحديدًا و هو المونولوف الداخلي. و على أيّة حال لو تدخّل المؤلــف بــأي شكل بين القاريء و وعي الشخصية بغرض التحليل أو التعليق أو التفسير، فإنّــه يكون عندئذ قد وظّف لتيار الوعي و لكن منهجًا مُختلفًا جوهريًّا يُمكــن تــسميّته: التحليل الداخلي و الأخير بيان مباشر بكلمــــــات المؤلف، و الــسابق اقتبــاس مباشر من وعي الشخصية."[1] وهناك كتب قيمة اهتمت بتيار الــوعي و بعلاقتــه بالزمن الداخلي للرواية، و لعل أبرزه كتاب تيار الزمن في الرواية لمحمود محمد عيسى.

و الملاحظ أنّ لهذا التعريف عدّة مزايا من حيث تحديده الــشمولي لتيــار الوعي و اعتباره مصطلحا شاملا لتقنيات متنوعــة و كــذا تمييــزه بــين تقنيــة الإستبطان و تيار الوعي. و يلاحظ في بعض النواحي أنّ المونولــوق الــداخلي يستوعب مستويين ما قبل الوعي و اللاوعي و ليس فقط منطقة الــوعي. ثــمّ إنّ المؤلف كثيرًا ما يتدخل و لا يمكن اشتراط حيادته.

كانت هذه وقفة قصيرة عند تيار الوعي لأن دراستنا عن الــزمن توجــب علينا التوقف عند هذه المدرسة لما لعبته رواياتها من دور كبيــر فــي التلاعــب بالزمن و إحداث مفارقات خالفت سابقاتها.

---

[1]: **يراجع أحلام حادي .المرجع السابق. ص 38-39.**

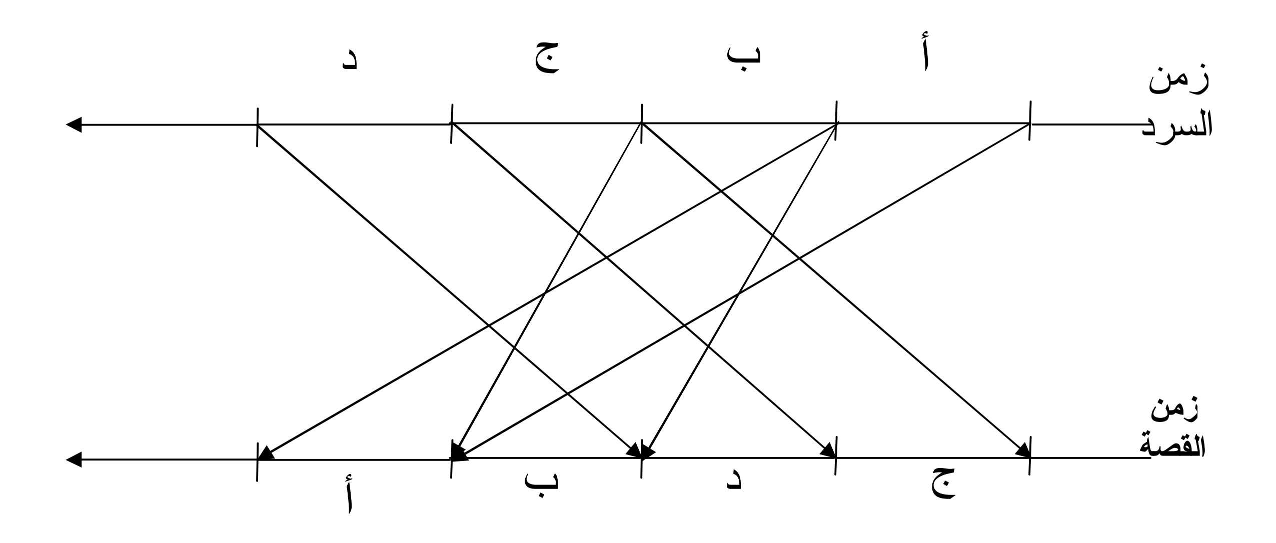
و إحداث المفارقة هو عملية ترجع في الأصل إلى الراوي فتتولد انطلاقا منه المفارقات السردية (Anachronies narratives) ، لأنّه هو الذي يُحدث عـــدم التطابق بين نظام الخطاب و نظام قصة. فلو افترضنا أنّ قصة ما تحتـــوي علـــى عناصر حَدَثية متتابعة منطقيا أو كرونولوجيًا كما يُوضح الشكل:

أ ← ب ← ج ← د.

فإنّ سرد هذه الأحداث في الرواية سيتّخذ شكلا مُختلفًا مُصفى من خلال مــصفاة الراوي وحتى و إن لم يقصد الراوي إحداث التغيير سيحدث، فاللحظات المتزامنة على مستوى القصة مثلا تفرض عليه في الخطاب تقديم لحظة على أخرى. أو أنّه ينسى أحداثًا و يعود لاستدراكها فيما بعد فيصبح زمن الخطاب مثلا بهذا الشكل:

ج ← ب ← د ← أ.

و قد حاول حميد لحمداني أن يوضّح هذه المفارقة من خلال الخطاطة التالية[1]:



[1]: حميد لحمداني.بنية النص السردي.من منظور النقد الأدبي.المركز الثقافي العربي. ط1 1991. 94.

إنّ الطرائق التي ينتجها التلاعب الزمني لا حصر لها، و ما زلنا إلى حد الآن نشهد من خلال الرواية أشكالا مختلفة تكشف عن إحكام الراوي زمام التلاعب بالزمن و تقديمه بأثواب جديدة، ما دام العالم متجدداً و متغيرًا " حيث أسّس هذا العالم التي ظنّ يوما أنها ثابتة أصبحت تتحرك بالسرعة التي يقطعها صاروخ الفضاء إلى القمر أو الزهرة، وهكذا يضطر إنسان هذا الجيل إلى أن يعيد النظر في موقفه من نفسه و من الكون جميعا ومن أي تقليد و إزاء الحاجات التي لا يمكن أن تقاس بالمنطق المعقول أعني المألوف "[1].

إذن فالمحتوى هو الذي يفرض الشكل الروائي و هذه بديهية تفرض على شعرية الراوي أن يُقدم شكلا يتناسب مع هذا المحتوى المعقد المتشابك.

2-2 المفارقة عند الغيطاني:

ما من شك في أنّ تاريخ الرواية العربية المعاصرة هو حتى يومنا هذا تاريخ تكوُن، يشق فيه كل روائي طريقا خاصا به يميزه عن غيره، فتبدو بذلك متغيرات الشكل عبارة عن نضجة أكثر مما هي اختلافة، فما من مرة قرأنا أو سمعنا عبارة الرواية التجريبية المفارقة إلا و تواردت علينا هذه الأسماء بكل ما تثيره من دلالات وإيحاءات متباينة: ادوارد الخراط، صنع الله إبراهيم، الياس خوري ، غسان كنفاني، عبد الرحمان منيف، الطاهر وطّار،...الخ و أيضًا جمال الغيطاني " مبدع السرد المعاصر " هذا الروائي الذي استطاع بثقافته و أصالته و ذكائه أن يكون كذلك، كيف لا و هو الذي شقّ عصا الطاعة على القوالب المبتكرة الجافة برواية ليس راويها بعبدها، ولا تحملها ضرورات إتباع القواعد و رصن

---

[1]: أحمد كمال زكي . دراسات في النقدالأدبي. دار الأندلس للطباعة و النشر و التوزيع. ط2 1980 .ص 48.

التقنيات عن غير قصدها، رواية ترى في التجربة الشخصية تجربة إنسانية، تنقل لتخلق من جديد وفق واقع جديد، واقع يحاور الواقع و يجادله، يوافقه أو يتمرد عليه حسب العقل و المنطق الراهن الذي يملك حرية الانتقاد و حرية القبول أو الرفض و لكنه ليس أبدًا واقع النسخ و التقليد، و مثلما يحاور و يجادل الواقع الحاضر، يفعل مع التاريخ " الماضي " منطلقًا من حداثة عكسية تستكشف فيها مناطق مجهولة و عوالم خفية لم يمر عليها أحد.

اتفق دارسوا رواياته على اعتباره من أبرز الروائيين الذين استندوا إلى التراث العربي الإسلامي لتأصيل روايتهم، وتخليصها من قيود الرواية الغربية التي كبلت جل الروائيين العرب.

و قد نحا ذلك المنحى في رواياته منذ البداية خصوصًا « الزيني بركات » المتميز بشكلها الفني الجميل، و التي يدخل فيها الغيطاني إلى « جوهر الراهن العربي فيكشف قتامته في شكل أدبي أصيل، و يخبر عن معناه في مقاربة روائية رائدة،يهاجر الراوي إلى الماضي و يكتب بلغته حقيقة الحاضر، أو يهاجر الى الماضي كي يجد فيه المساحة الضرورية لكتابة الحاضر، و يوغل في الزمن الماضي، كي ينتج نموذجًا أدبيًا يحكي القمع في أزمنة مختلفة تتماثل بتمثل القمع فيها، يرصد الراوي في فضاء القمع لحظتين تنفي كل منهما الأخرى، اللحظة الأولى تسيد القمع في تاريخ السلطة و اللحظة الثانية، هي تحولات موضوع القمع، الإنسان الذي لا يعيش زمانه إلا خوفًا..." [1].

و كذلك في باقي رواياته*، نذكر منها على سبيل المثال:، رسالة في الصبابة و الوجد[2]

[1]: جمال الغيطاني.الزيني بركات .دار الشروق.ط3- كلمة الغلاف.

*: فارق الغيطاني في كل رواياته الشكل المألوف النمطي للرواية.

[2]: يراجع جمال الغيطاني .رسالة الصبابة و الوجد.مكتبة مدبولي، القاهرة- ط 2- 1991.

رسالة البصائر في المصائر[1] ، شطح المدينة[2]، فقد كان قلم الغيطاني في جل رواياته يتغلغل إلى ما وراء الواقع الظاهر و يغوص إلى ما تحت الواقع المراوغ، فلم يحجم عن نبش الخفايا و استنطاقها بأفكار تتوارى بالأغوار البعيدة. فكأنّه يريد أن يقول إن الماضي يعيد نفسه أو إن أخطاءه تستمر إلى الحاضر أو إنّها ستستمر إلى المستقبل إذا لم تعاين أو تستأصل لتستبدل بحديث صحيح، لأنّ ما كان صحيحا لم يعد كذلك ذلك لأنّه لم يتفاعل مع عصرنا.

" يطرح مشروعه قضايا تحتضن النص الأدبي و تتجاوزه، عنوانها الحداثة القائمة و أزمة البحث عن حداثة مغايرة، ففي مقابل حداثة اجتماعية زائفة تلغي الذات و هي تتفتح على الآخر، و تقف على أعتابه في مقابل حداثة أدبية تستقيم تارةً و تنحني تارةً أخرى، سعى الروائي إلى أرض خاصة به، يحاور فيها نموذجًا لا يغترب عنه، و أسلوبًا لا يستعصى عليه، و منظورًا أنس إليه منذ كان صبيًا "[3].

أمّا التجليات بأسفارها الثلاثة المتتابعة في أعوام 1983 -1985 -1986 –تمثل اقتراحًا نظريًا في الكتابة الروائية قلبت كل موازين الشكل الروائي المتعارف عليه و حاكت لنفسها شكلاً جديدًا يأتي بالموروث الأصيل و يبهره حيث يكسره لتكون شظايا انكساره مادة شكله الجديد.

---

[1]: **يراجع جمال الغيطاني . رسالة البصائر في المصائر، مكتبة مدبولي، القاهرة ط 2- 1991.**

[2]: **يراجع جمال الغيطاني. شطح المدينة، دار الشروق- ط2- 2007.**

[3]: **فوزي الزمرلي.شعرية الرواية العربية. البحث في أشكال تأصيل الرواية العربية و دلالتها. مؤسسة القدموس الثقافية 2007-ص 237.**

3- نقطة تحديد المفارقة الزمنية

3-1 النقطـــــة الصفر أو نقطــة البدايـــــة و الإنطـــلاق:

إنّ المفارقة الزمنية التي أشرنا إليها من قبل لا يمكنها أن تكون أو تحدد إلا بعد النقطة الصفر، و منها تتجلى طبيعة الزمن الروائي التخييلية.

فالراوي يحكي أحداثًا انقضت، فهو يعلم القصة من البداية إلى النهاية. لكن على الرغم من انتهاء الرواية و انقضائها أي بصفتها أحداثاً ماضوية ، تُصبح مع الروائي حاضرا.

فعلى الروائي أن يختار نقطة يبتدئ بها سرد الرواية، ثم يبتــدئ التلاعــب الزمني "و لمّا كان لابدّ للرواية من نقطة إنطلاق تبدأ منها، فإنّ الروائــي يختــار نقطة البداية التي تحدد حاضره و تضع بقيّة الأحداث على خط الزمن من مــاض ومستقبل. و بعدها يستطرد النص في اتجاه واحد في الكتابة غيــر أنّــه يتذبــذب ويتأرجح في الزمن بين الحاضر و الماضي و المستقبل "[1].

مع أنّنا نعلم أنّ الزمن مستمر و لا يعرف الرجوع إلى الوراء، إلا أنّ هذا لا يمحي ذكرياتنا التي نرجع إليها عن طريق الاستذكار " نحن مع إيماننا المُطلــق بحركة التطور التي لا تعرف النكوص أو الرجوع إلى الخلف. فإنّنا نــؤمن فــي الوقت ذاته بأنّ كل ما يدّخره الإنسان و يختزنه من ماضي الحياة البــشرية لــيس حياةً ماتت، بل لا يُمكن أن تموت لأنّها جزء لا يتجزأ من الحياة الكبرى التــي لا تفنى، و بضعة من أنفسنا التي لا تهزم و لا تُدركها الشيخوخة"[2].

فمن النقطة الصفر إذاً نسترجع في الرواية ماضيًا أو نستشرف مُــستقبلا، وغالبًا ما تكون نقطة الانطلاق من الحاضر الذي يتوسط الماضي و المستقبل ثــمّ

[1]: سيزا قاسم . بناء الرواية . ص41.
[2]: محمد زكي العشماوي – دراسات في النقد الأدبي المعاصر 2005 – دار المعرفة الجامعية – ص 194.

يتذبذب النص " و الافتتاحية – حاوية لنقطة الانطلاق و هي من الأهمية بمكان لأنّها تُعطي الانطباع الأول على مستوى النص، وتُحقق التجاذب أو التنافر مع المتلقي، و هي نوعان: افتتاحية ساكنة يغلب عليها الوصف، أو افتتاحية متحركة يغلب عليها السرد.

و قد تختفي الافتتاحية التقليدية لتفسح المجال لافتتاحية مشهدية حوارية، وقد تكون جزءًا مُمهدًا للنص، أو فرصة مجانية و تظهر فيها القاص ليختفي بعد ذلك. وقد تتعدد الافتتاحيات و تتنوع و قد تطول أو تقصر"[1].

والملاحظ أنّ الروائيين اهتموا بالحاضر نتيجة لاهتمامهم بحياة الشخصية الروائية النفسية و عناصر الزمن الثلاثة (الماضي، الحاضر و المستقبل) التي تُسمى: «بتتابع الوحدات الزمنية»، و هي جزء أساسي من تشكيل الرواية " تعتمد أساسًا على مهارة الكاتب و إتقانه لحرفته، فضلا على أنّ الأحداث في النص الروائي تتذبذب في مسيرته تذبذبًا منتظمًا أو غير مُنتظم بين الحاضر و الماضي، و تتمثل هذه الذبذبة في تركيب الجمل و الفقرات و في تركيب الفصول و الأجزاء من النص الروائي."[2]

إذن فانطلاقا من النقطة الصفر التي هي الحكي الإبتدائي تحدد المفارقة الزمنية التي لا يمكنها أن تكون إلا عودة إلى الوراء، أو سيرا إلى الأمام.

[1]: **ناصر عبد الرزّاق الموافي –المرجع السابق- ص 145.**

[2]: **محمد سالم سعد الله – أطياف النص – دراسات النقد الإسلامي المعاصر – عالم الكتب الحديث – ص 161.**

3-2 رواية التجليات و غرابة الابتداء:

إن كتاب التجليات بأسفاره الثلاثة يبتدأ بافتتاحية تمهيدية تبلغ ثمان صفحات ثمّ يأتي بعدها السفر الأول و باقي الأسفار.

تفارق هذه الافتتاحية بتفصيلاتها كل الأشكال الروائيــة المتعــارف عليها تبدأ ب " **بسم الله الرحمان الرحيم** " ثمّ مباشرة دعاء " **عفوك، ورضاك، يا غفور يا كريم يا ربّ** "[1] .

فتنفتح بذلك " البداية الروائية " على ما يؤكد هويتها " ان لم تكن التجليات دفقًا لغويًا، يبحث عن الهوية في الكتابة و عن الكتابة في الهوية، مساويًا منذ البدء، بين الهوية و الكتابة "[2] فالمتلقي لهذا الكتاب يلاحظ من الاســتهلال مفارقــة كــل الروايات المتعارف عليها و يتوهم أنه يقرأ كتاب في التصوف و أنّ صاحبه هــو من السالكين لا غير. و لعل هذه " الخصوصية المجردة هي التي تجعل من الفعل الأدبي شيئاً متميزًا "[3] بأدبيته و شعريته التي لا ترضى إلا بالتجــدد " و طبيعــة القص وفق هذا المنظور تخرج عن السائد و المألوف السردي إلى اعتنــاق أفــق المغايرة قصد البحث عن نموذج جديد يستوعب وعي العصر ووعي الذات فــي جدلها و تشابكها "[4].

بعد الدعاء مباشرة تبدأ أول حركة سردية في الرواية:

" **...فلما رجعت بعد أن لم أستطع صبرًا: و كيف أصبر على ما لم أحط به علمًا** "[5] إذن الحركة السردية الأولى أو النقطة الصفر لهذه الرواية هي " الرجوع "

---

[1]: **جمال الغيطاني.كتاب التجليات. الأسفار الثلاثة. دار الشروق.ط2 2005. ص 5.**

[2]: **جمال الغيطاني، التجليات .ص5 .**

[3]: **جان فيرييه. تزفيطان تودورف.من الشكلانية الروسية. إلى أخلاقيات التاريخ. ترجمة غــسان الــسيد. الجمعية التعاونية للطباعة. دمشق. سوريا ط.2002 . ص 63.64.**

[4]: **عبد القادر فيدوح .شعريةالقص. ديوان المطبوعات الجامعية. المطبعة الجهوية. وهران 1996/07.ص 77.**

[5]: **جمال الغيطاني-.التجليات. ص 5.**

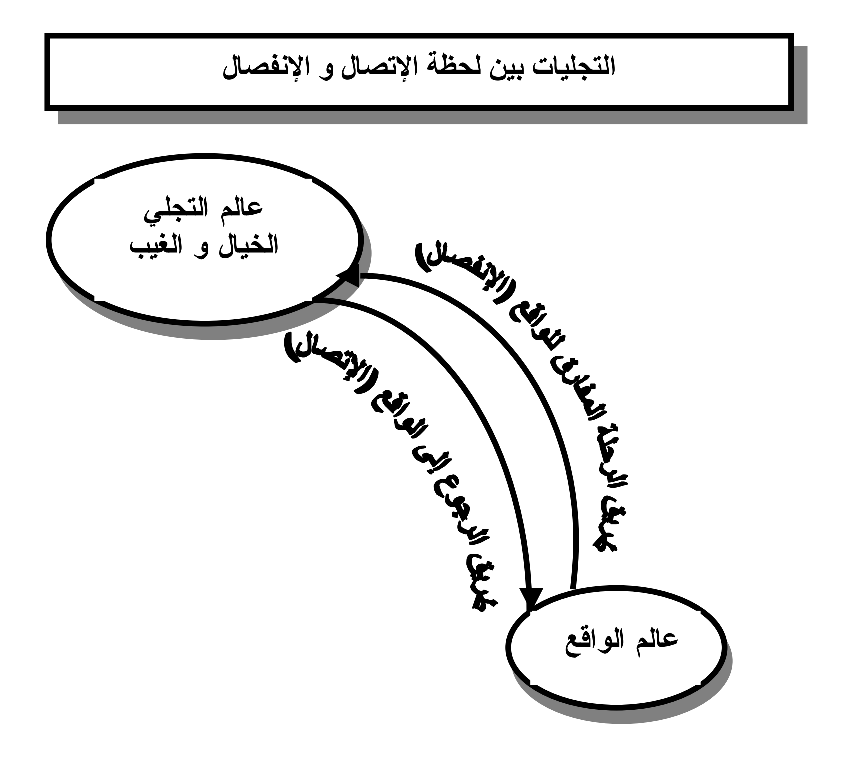
لكن الرجوع يدل على أنّ المؤلف كان في مكان ما وعاد إلى موطنه الأصل حيث الاستقرار. وبعد رجوعه بدأ يسترجع ما حدث في رحلته يقول " **لما اكتمل إيابي فرغت الى نفسي أستعيد و أسترجع بينما زمن المحن يلوح و يبدو، صرت في بوار لا تطمئن بي دار و لا يقر لقراري قرار، صرت متحركًا و ساكنًا، بعد كنت أشبه بطير يطير من غصن إلى غصن، والغصن الذي انطلقت منه هو الذي يطير عني، عدت محدودًا بعد أن كنت طليقًا . وكل محدود محصور، و كل محصور عاجز، رجعت بعد أن كنت الطالب و المطلوب، العاشق و المعشوق، فلم يكن رحيلي إلا بحثًا عني و لم تكن هجرتي إلا مني و فيّ و إليّ، كدت أصل إلى أصلي.كدت أنفذ إلى أسرار النار و النور و الليل و النهار و الشمس و القمر والبرق و نسيم الصبى و خلق الندى و الرجع و الصدى و الغايات و سلمى وليلى و اختفاء الشفق و تعاقب الفصول، كنت قاب قوسين أو أدنى، لكن غشي عيني ما يغشى، لم أستطع صبراً و كيف أقدر على ما لم أحط به خبرًا. عدت بعد أن نعمت بأجمل صحبة و أنعم عليّ مولاي بالرفقة، بعد أن علمني بعضًا مما لا أعلم. رجعت بعد فراقي للأهل و الوطن. بعد أن قطعت اليباب و اخترقت الحجب و تساقطت أمامي كل الحواجز التي لا تقدر على اجتيازها الطبيعة الإنسانية.و أنا مفطور على الرحيل الأبدي. فلا استيطان لي أصلاً و أبدًا**"[1].

بعد الرجوع من رحلته في عالم الغرائب و العجائب بدأ يسترجع ذكريات الرحلة. ثم فكر في تدوين رحلته قائلاً " **رجعت فهان عليّ أن يتلاشى كل ما رأيت، فعكفت و دونت، لعلّي آتي مما رأيت بقبس، أحيانًا وضحت، و أحيانًا رمزت و لوحت، سترت وما أفصحت** "[2]. لكن سرعان ما مزق كل ما دونّه " **لكنني بعد أن امتلكت بياني، و كدت أنتهي من الكتابة، خطر لي خاطر أن أفرغ**

[1]:. جمال الغيطاني- التجليات- ص 5- 6.
[2]: جمال الغيطاني، التجليات.ص5.

يدي من هذا الأمر الجلل. خوفًا من قلة التحقيق. وعدم قدرتي علـــى التـــدقيق، فعزمت و مزقت كل ما دونت شتته، و ذريته و صار كأنّه لم يكن، صـــار نـــسيًا منسياً، صار أثرًا مندثرًا بعد أن كان مسطورًا، و تساءلت ...هل أتى عليّا و عليّ تجلياتي حينًا من الدهر لم نكن شيئًا "[1].

فجأةً بعد تمزيق و محاولة نسيان ما كتبه عن الرحلة و إذا بالهاتف الخفـــي يناديه " **يا جمال** "[2] ما يدل على أنّ الرواية سير ذاتية حافظ فيها الكاتب على اسمه الحقيقي.و إذا به يروي رؤيا تمهد لكل ما سيأتي في الأسفار الثلاثة

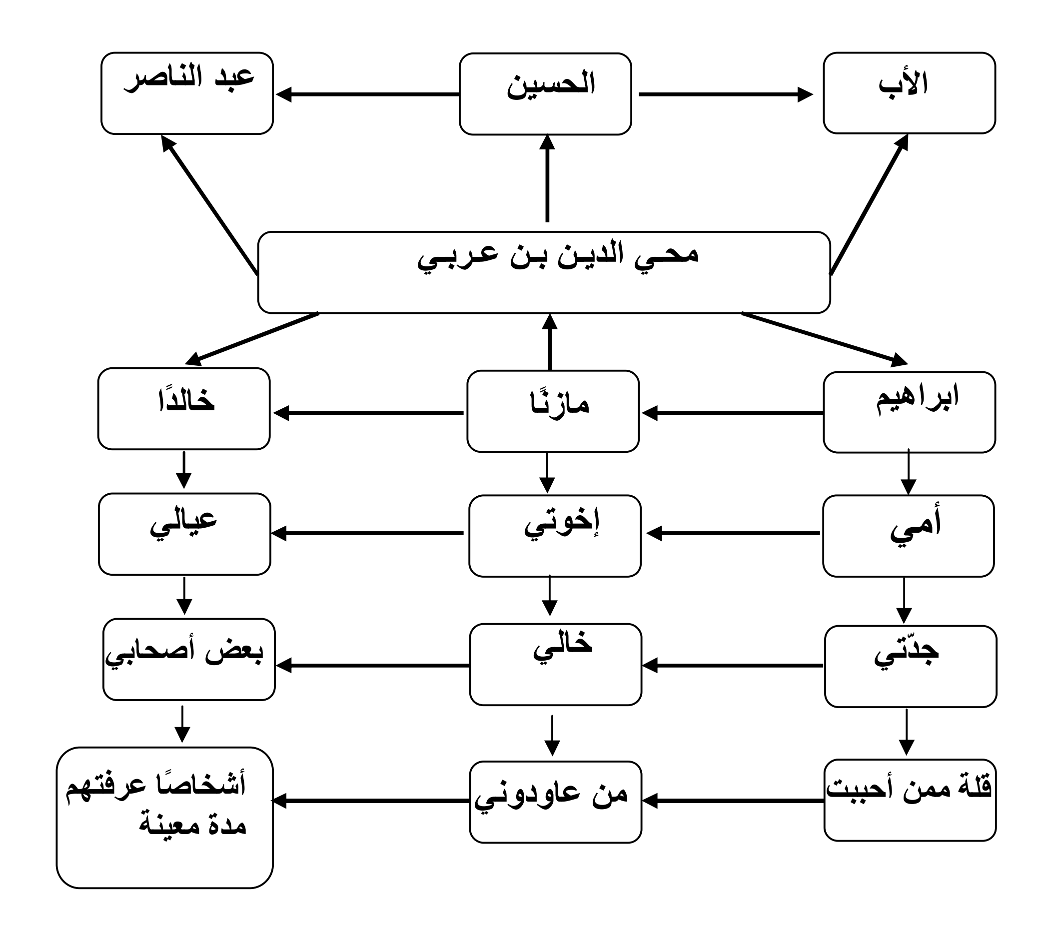


بعد الرجوع و الإتصال تم تدوين التجليات أي إسترجاع ما حدث أثناء الرحلة

[1]: جمال الغيطاني، التجليات - ص 6.
[2]: جمال الغيطاني، التجليات .ص6.

أي أن ما ستتضمنه أسفار التجليات الثلاثة هو كل ما وقع من أحداث في عالم التجلي المفارق للواقع رغم أن تدوينه سيكون في الواقع و عن وعي من السارد، كما أن تدوينه في الواقع مر بعدة إضطرابات و ملابسات و طقوس انتهت بتمزيق المدونة الأولى للتجليات ثم بعد الهاتف الخلفي و الرؤيا إمتثل الغيطاني لأمر شيوخه و فهم بشارتهم فأعاد تدوين كتابه الذي هو هذه التجليات التي هي بين أيدينا، مضمون الرؤيا " **انتبهت، فإذا بنور ساطع يشرق في ليل نفسي، نور ليس مثله حتى ظننت أنّي عدت إلى مركز الديوان البهي، ثمّ رأيت في بؤرته ثلاثة و على مسافة خلفهم ثلاثة، وفي منتصف المسافة بينهم واحد. أمّا الثلاثة الأول فيتوسطهم حبيبي و قرة عيني و رفيق تجلياتي و ملاذ همومي و مقيل عثراتي، إمامي الحسين سيد الشهداء إلى يمينه أبي و إلى يساره عبد الناصر، أمّا الثلاثة الواقفون إلى الخلف فملامحهم متغيرة، تارة أرى إبراهيم و مازنًا وخالدًا، و تارةً أرى أمّي و إخوتي و عيالي، أو جدتي و خالي و بعض أصاحبي و قلة ممن أحببت أو عادوني أو أشخاصًا عرفتهم لمدة طويلة أو لفترة وجيزة أو وقعت عيناي عليهم في لحظة مجهولة، عند مروري بمقهى أو تطلعي إلى شرفة، أمّا الواحد الواقف في المنتصف فعرفت فيه مولاي الشيخ محي الدين بن عربي** "[1] هذه الرؤيا هي مختصر لكل أبطال رواية التجليات- الأسفار الثلاثة- ولمّا كانت أزمنة الأبطال مختلفة أي أنّهم لم يعيشوا في مرحلة واحدة وهم حاضرون في رؤيته، جاءت الرؤية جامعة لأزمنة أبطالها.ثمّ مزجتهم مزجًا كليًا في الرواية، و هذا الشكل هو استخلاص لما جاء في الرؤيا:

[1] جمال الغيطاني- التجليات- ص 7.



التمهيد الرؤياوي لأبطال التجليات

يوضح الشكل أهم أبطال الرواية الذين ذكرهم في تمهيده، فإذا كان الأب من زمن و الحسين من زمن آخر و عبد الناصر و محي الدين بن عربي و غيـــرهم لكـــل واحد زمنه و تاريخه الخاص. فكيف إذن يلتقي جمال بالحسين في زمنه و زمـــن الحسين ؟ كيف تمكن من رؤية مولد أبيه و جده ؟ كيف يبكي على كونه قبـــل أن يكون؟ هذا ما سنحاول فك ألغازه وشفراته في الفصول المقبلة.

المهم هنا هو وصولنا إلى النقطة الصفر النواة « فلمّا رجعت » التي انبنت عليها كل مفارقات رواية التجليات لأنّها المنطلق لكل تلاعب زمني ســـواء كـــان استباقاً أو استرجاعاً. مع ذلك فانّ الرواية تحمل في داخلها عـــدة نقـــاط فرعيـــة لمقاطع سردية تعود على المقطع و تقاس التلاعبات انطلاقًا منها.

النقطة الصفر إذن انطلاق أو حركة معلنة عن طريق سفارة الـــراوي وهو شرطي الخطاب، يوقف أحداث القصة متى شاء و يُوجّهها كيفمـــا أراد -إن صحّ التعبير-. وللتسلسل الزمني و عناصره أهمية في ترتيب الأحداث و تناسقها "و يُؤكد بعض الباحثين أنّ العمل الأدبي أو نقده لا يستقيم إلا بإتباع نظام زمنـــي بدقة متناهية"[1] و مجرى الحركة الزمنية في النص يكون بواسطة تقنيـــات تنـــتج داخل النص.

فكيف وظف الغيطاني هذه التقنيات؟ وما طبيعة اشتغالها يا ترى ؟

[1]: **محمد سالم سعد الله.أطياف النص.ص162.**

4- شعرية توظيف و اشتغال المفارقات الزمـــنية :

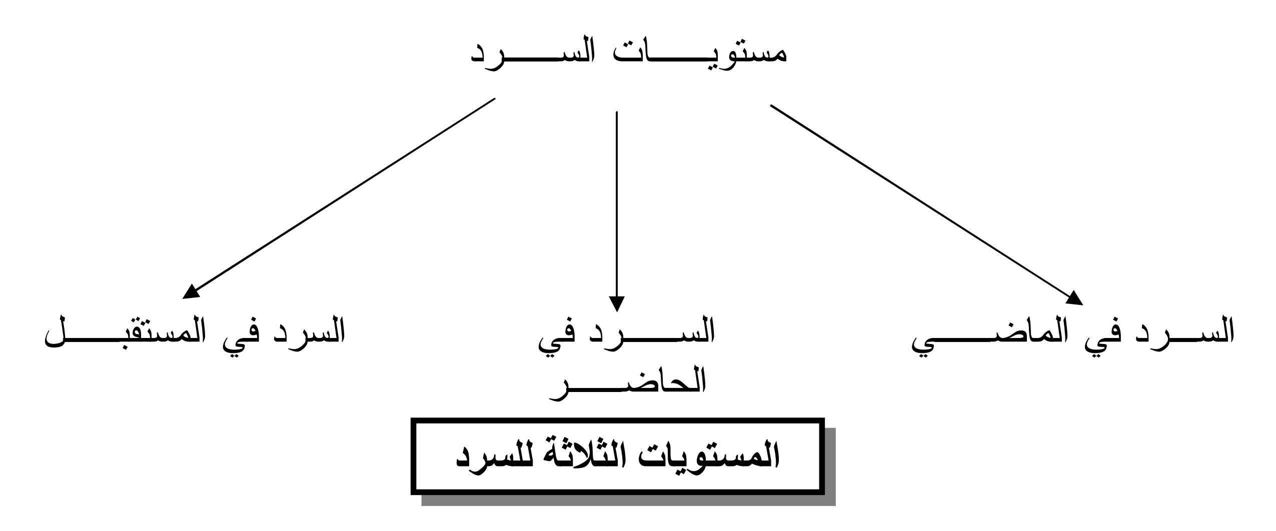
تطرح إشكالية السوابق و اللواحق على مستوى تقنيـــات توظيـــف الـــزمن السردي، أي على مستوى تتابع الأحداث. و تحيّل القارئ إلى طريقة الراوي فـــي سرد الحكاية. و يُعتبر جيرار جنيت أهمّ من أشار إلى هذه التقنيات " إذ قدّم عملا تحليليًّا واعيًا للأجزاء المجهرية في آلية السرد الروائي انطلاقًـــا مـــن المؤلفـــات الروائية لمارسيل بروست Marcel Proust "[1] من خلال روايته المشهورة – البحث عن الزمن الضائع A la recherche du temps perdu – التي اعتقـــد الباحثون أنّها جمل و أقوال و شخصيات مُبعثرة و أحداث مفككة، و غير مترابطة يتخللها حشو كثير. غير أنّه يصعُب الإقرار بهذا الاعتقاد أو الدفاع عنه لأنّها "على ضخامتها بناء معماري أو ما يُشبه كاتدرائية كبيرة أحسن بروست تشييدها وتنظيم أبعادها"[2]. و انطلاقًا من الدراسة التي قام بها جنيت حول هذه الرواية، اتخذ درس الزمن شكل النظرية الكاملة خاصة في كتابه (صور III) حتى أصـــبحت هـــذه النظرية مركز استلهام من قبل الباحثين الذين اعتمدوا تصوره عن الزمن السردي، و حاولوا تطبيقه على نصوص عديدة و مُختلفة، و كشفت أبحاثهم عن غنى هـــذا التصور و كفايته في الرصد و التحليل.

و يُمكن أن نرصد ثلاثة مستويات في السرد بهذا الشكل:

---

[1]: **محمد خير البقاعي – دراسات في النص و التناصية – مركز الإنماء الحضاري. حلب – الطبعة الأولى ص 154.**

[2]: **جيرار جنيت .خطاب الحكاية. ص 12.**



المستويات الثلاثة للسرد

يجب أن أشير هنا أيضا أنّ هذه المستويات تُفهم من الـــسياق " فالــسوابق واللواحق و اللواصق تُؤثر في المعنى مثل أثر السين في صرف دلالة بناء يفعــل إلى المستقبل و لم التي تصرفه إلى الماضي و ليس التي تصرفه إلى الحال."[1]

و على الدارس كلّما أراد أن يبحث في طريقة الزمن الروائي أن يُــصنّف الأحداث حسب المستوى الذي تُطرح فيه. و من المعروف أنّ السرد الروائي ليس سردًا تتابعيًا بحتًا، ففي أغلب الأحيان تتداخل هذه المستويات، و يقوم الكاتب بتقديم الأحداث و تأخيرها و هذا ما يُسمّى: (التلاعب الزمني) الذي أصبح تقنيــة مــن التقنيات الشائعة في الرواية المعاصرة، وهو نمطان:

4-1 الاسترجاع: Analépse [2]

أو الإحالة إلى الوراء"[3] كما تسمى اللاحقة و الإحياء و غيرها، و يُسمّيها جيرار

[1]: محمد عبد الرحمان.اتجاهات التحليل الزمني في الدراسات اللغوية.دار قباء للطباعة و النشر و التوزيع.عبده غريب ص196.

[2]:G.Genette. figures III –ed. Seuil 1972.p 90.

[3]: : ج.ب بروان، ج. يول- تحليل الخطاب- ترجمة محمد لطفي الزليطني و منير التريكي- النشر العلمي و المطابع- جامعة الملك سعود. ص 60.

جنيت Analépse يعد هذا المصطلح من أكثر التقنيّات الزمنية السردية حضورًا و تجليًا "و حتى في القرآن الكريم نجد الدلالة على الزمن الماضي هي الأكثر ورودًا و الأوسع انتشارًا"[1]، و يعتبر الاسترجاع دائرة النص من خلاله يتحايل الراوي في الرواية على التسلسل الزمني، إذ ينقطع زمن السرد الحاضر ويستدعي الماضي ليصبح جزءًا لا يتجزأ من نسيجه. "إنّ التسلسل الزمني على الدوام العنصر الأكثر قابلية للتأذي بين عناصر الذاكرة، كما أنّه أسبقها إلى الوقوع تحت مفعول الكبت"[2]. فالإنسان و هو يسرد حياته مثلا يجد نفسه كثيرًا ما يتوقف لأنّه يكون تحت مفعول الكبت، وقد يعود فيستخرج ما كبته " و رغم أنّ ما نتذكره قد نجري عليه طواعية أو قصدًا، تغييرًا يجعله مُختلفًا عن الصورة التي حدث فيها فعلا. فإنّ ما نتذكره هو إعادة صياغة بكل تأكيد، و محاولتنا أن نكرر في الكتابة ما خَبرناه محكوم عليها بالفشل. فالتذكر يؤسس فقط شرط إعادة بناء للحياة كسرد"[3]. فاسترجاع الأحداث الماضية و استمراريتها في الحاضر لا يخضع لتسلسل كرونولوجي متسق، و إنّما يتم الاختيار و الانتقاء وفق مُنبّهات ومُؤثرات اللحظة الحاضرة.

وتتحول أهمية الاسترجاع حول الذات " و ليس الــنفس الإنــسانية شــيئا ملموسًا، إنّها مجموعة من النشاطات الداخلية و السيرورات Processes الداخلية التي لا يُدركها إلاّ صاحبها بواسطة الحدس النفسي و الاستبطان "[4].

يرى جنيت أنّ الاسترجاع نشأ مع الملاحم القديمة و تطوّر بتطور الفنون

---

[1]: ج.ب.براون ، ج.يول – تحليل الخطاب ص 60.

[2]: سيمغوند فرويد – التحليل النفسي للهستيريا (حالة دورا) – ترجمة جورج طرابيشي – دار الطليعة. بيروت. ص 22 .

[3]: هيوج سلفرمان – نصيّات بين الهرمنونيطيقا و التفكيكية – ترجمة حسن ناظم و علي صالح – المركز الثقافي العربي. ص 178.

[4]: خير الله عصار. مقدمة لعلم النفس الأدبي. ديوان المطبوعات الجامعية. ص 76.

السردية، فانتقل إلى الروايات الحديثة بحيث أصبح يُمثّل أهم المصادر الأساسية للكتابة الروائية و يرجع اعتماده إلى تطور الدراسات النفسية مع فرويد خاصة و أهم الروايات التي اعتمدها هي روايات (تيار الوعي) التي يستخدم السارد فيها " التداعيات النفسية، المناجاة، و المونولوف الداخلي المباشر وغير المباشر و المونتاج الزماني و المكاني و الصور الحلمية"[1]، فلا يُمكن اعتبار استعادة الماضي في الحاضر مجرد عملية زمنية فقط " إنّما تكشف في جوهرها عن وعي الذات بالزمن في ضوء تجربة الحاضر الجديدة. حيث تتخذ الوقائع الماضية مدلولات و أبعادًا جديدة نتيجة لمرور الزمن. إنّ رؤية الإنسان للحدث الماضي في وقت لاحق تتعرض لكثير من التغيرات بفضل مرورها عبر بوتقة العقل، فحركة الزمن و ما تُحدثه من تغيرات جسدية و نفسية تجعل رؤية الإنسان لأحداث مضت تتغير مع تغير معطيات الحاضر و تطوره"[2]، و تبقى اللاحقة تمثل ببساطة شرخًا في الخط الزمني للرواية نظرًا لأنّها جزءٌ من الماضي وقع إدراجه في الحاضر عن طريق الراوي الذي يترك مستوى القص الأول ليعود إلى بعض الأحداث الماضية، و يرويها في لحظة لاحقة لحدوثها.

لكن يجب علينا أن لا ننسى أنّ هذا الماضي يتميّز بمستويات مختلفة ومتفاوتة من ماض بعيد و قريب و من ذلك نشأت عدّة أنواع من الاسترجاع.

اتفق معظم الباحثين على أنواع الاسترجاع الثلاثة التالية:

- "استرجاع داخلي.
- استرجاع خارجي.
- استرجاع مزجي"[3].

---

[1]: مراد عبد الرحمان مبروك. بناء الزمن في الرواية المعاصرة . الهيئة المصرية العامة للكتاب. ص 25.
[2]: مها حسن قصراوي.الزمن في الرواية العربية . ص 193.
[3]: سيزا قاسم . بناء الرواية . ص 58.

و قد أشارت سيزا قاسم إلى الأنواع الثلاثة، لكن هناك من البــاحثين مــن أضاف أبعادًا أخرى أو جعل لهذه الأبعاد فروعًا. فوالاس مارتن يُسمّيه الإحيــاء ويُضيف زيادة على الداخلي و الخارجي " قد تكون الأحداث أو لا تكون جزءًا من خط القصة الرئيسي أحادي أو تعددي السرد و قد نضيف شيئا كان قد استبعد من قبل إحياء مكمل "[1].

أمّا ناصر عبد الرزّاق الموافي فقد رأى أنّه ينقسم إلى سبعة أنواع منها الثلاثة الأولى التي أشارت إليها سيزا قاسم (داخلي، خارجي و مزجي). أمّــا الأربعــة الباقية فهي:

§ **استرجاع ذاتي**: مُتعلق بشخصية حاضرة إلى نقطة تتجــاوز نقطــة الانطلاق.

§ **استرجاع موضوعي**: يتعلّق بموضوع ما حاضر في الــنص لحظــة الاسترجاع.

§ **استرجاع محدد**: يكون منصوصًا عليه صراحة عن طريق صيغ تدلّ على العودة إلى الوراء بذكر تــاريخ ســابق علــى تــاريخ نقطــة الانطلاق... إلخ.

§ **استرجاع مُبهم**: لا يكون منصوصًا عليه، و لكن يُمكن التنبيــه إليــه حين يشعر المُتلقي بأنّ الأحداث لا تتقدم للأمام. أو تُراوح مكانها[2].

---

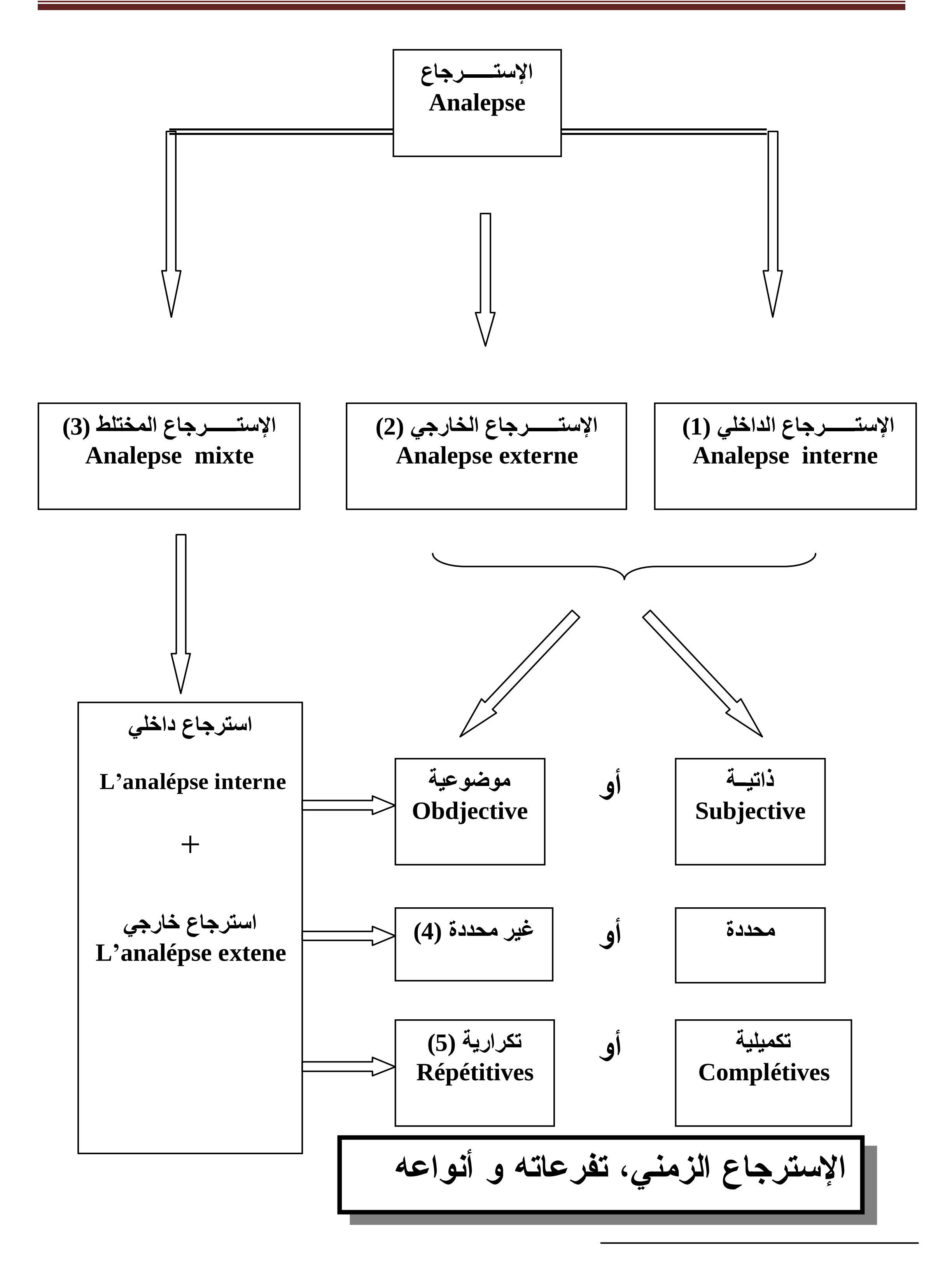
[1]: **والاس مارتن . نظريات السرد الحديثة . ترجمة حياة جاسم محمد . المجلس الأعلى للثقافة 1998 . ص 164.**

[2]: **ناصر عبد الرزّاق الموافي .القصة العربية عصر الإبداع. ص 154 – 155.**

و فيما يتعلّق بمفهوم سعيد يقطين المنطلق من نظرية جنيت فقــد وجــدناه يعتمد التقسيمات الثلاثة المتداولة (داخلي، خارجي و مزجي) و لم يُــضف إليهــا تقسيمات أخرى إنّما جعل لهذه التقسيمات نفسها فروعًا تولد منهــا. "بعــد تقــسيم الإرجاع إلى داخلي وخارجي يتحدث عن إرجاع مُختلط يكون فيه المدى سابقًا و الاتساع لاحقا لنقطة بدء الحكي الأول. ويُقسم بعد ذلك الإرجاع الداخلي قــسمين رئيسيين: براني الحكي و جوانيه. فالأول Hétérodiégétique يتم فــي خطــة القصة من خلال مضمون حدثي مُغاير للحكي الأول. كما نجده عادة عندما تدخل شخصية الأحداث و يتم استحضارها فيها. أمّا جواني الحكي Homodiégétique فهو على العكس، يُوضع في خط الحدث ذاته الذي يجري فيــه الحكــي الأول، و يقسم هذا النوع الثاني إلى قسمين: ارجاعات تكميلية Complétives و ارجاعات تكرارية répétitives"[1].

و انطلاقًا من كلّ هذه الآراء جاء مخططنا التالي:

[1]: سعيد يقطين. تحليل الخطاب الروائي. ص 77.

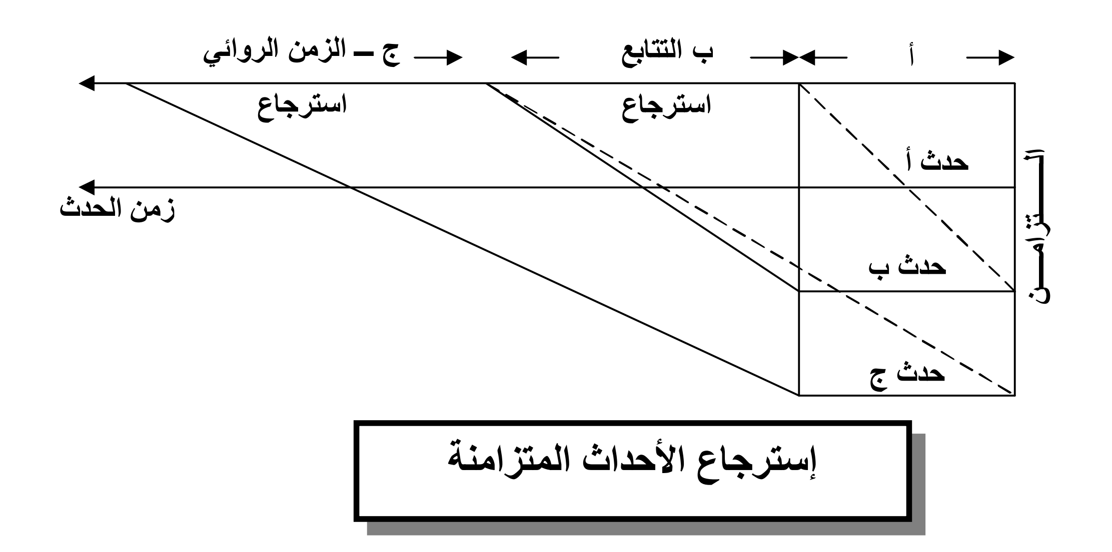


1: Gérar Génette , OP, Cit. P 90
2: G.Genette, OP, Cit, P 90.
3: G.Genette, OP, Cit, P 100
4: يراجع ناصر عبد الرزّاق الموافي .القصة العربية عصر الإبداع ص 155.
5: يراجع يوسف الشاروني و جميل شاكر . مدخل إلى نظرية القصة .الدار التونسية للنشر .ص 84-85.

بعد تتبع أهم دراسات الباحثين حول الاسترجاع، جاء مخططنا محاولا جمع كل الأنواع، ثمّ يتفرّع عن كل نوع، و من ثمّ سنحاول تعريفها موضحين ما جاء في مخططنا و نشير في الوقت نفسه إلى دور كل صنف و اشتغاله في النص السردي:

4-1-1.الاسترجاع الداخلي: L'analepsie interne[1] :

هو إمّا موضوعي و يُشار إليه صراحة أو يفهم من السياق، و ينقسم الإرجاع الداخلي إلى قسمين رئيسيين براني الحكي أو جوانيه "الاسترجاع الداخلي يتطلب ترتيب القص في الرواية وبه يعالج الكاتب الأحداث المتزامنة حيث يستلزم تتابع النص أن يترك الشخصية الأولى و يعود إلى الوراء ليصاحب الشخصية الثانية كما يُوضّحه الشكل التالي"[2]:



إسترجاع الأحداث المتزامنة

---

[1] :G.Genette, op, cit, p :90.

[2]: سيزا قاسم .بناء الرواية . ص61.

هكذا يتم معالجة إشكالية سرد الأحداث المتزامنة، حيث تحتم خطية الكاتب تعليق حادث لتناول حادثا آخر معاصرًا له و هكذا، بحيث يتحوّل التزامن للتتابع كما تبين ذلك الترسيمة السابقة التي تتحول في الزمن الروائي إلى هذا الشكل[1]:

|→ حدث أ ← | → حدث ب ← |→ حدث ج ← |

الزمن الروائي أو
زمن الخطاب

هذا التحول الذي كان في زمن القصة متزامنًا، و أصبح في زمن الخطاب متتابعًا أثناء قراءة (أ) ينتظر (ب) و أثناء (ب) يتطلّع إلى (ج).

§ و يستخدم أيضًا " لربط حادثة بسلسلة من الحوادث السابقة و المماثلة لها "[2]

§ كثيرًا ما نرجع إلى الوارء بقصد ملء بعض الثغرات Les ellipses/les lacunes التي تركها خلفه السارد شريطة ألا يُجاوز مداها حدود زمن المحكي الأول، لتصل لما هو أقدم و أسبق من بدايته، مما قد يُعرّض السرد لخطر التكرار و التداخل La redondance et l’interférence.

و هذا الصنف قليل في الروايات الواقعية، لأنّ الكاتب يتقيد فيها بالتسلسل الزمني و يُراعي تتابع الأحداث حتى يتجنب هذا النوع من الاسترجاع الذي قد ينتج عنه اللبس على مستوى القراءة"[3].

§ يُستعمل الاسترجاع الداخلي أيضًا" لعرض حوادث بأكملها و قد تمتد عدة أيام بعد وقوعها"[4].

---

[1]: عبد العالي بوطيب- اشكالية الزمن في النص السردي- مجلة فصول- دراسة الرواية- المجلة 12 العدد الثاني 1993 ص 134.

[2]: سيزا قاسم – بناء الرواية– ص62.

[3]: عبد العالي بوطيب – إشكالية الزمن في النص السردي– ص 134 .

[4]: سيزا قاسم – بناء الرواية – ص62.

ويبقى استخدام الاسترجاع الداخلي ضروريًّا في ثنايا الرواية، راجعين بواسطته لتكملة حدث نسيناه أو تكراره أو استعمال التغطية المتناوبة نتيجة لتزامن.

4-1-2 تمظهرات الاسترجاع الداخلي في رواية التجليات:

نعاين بجلاء الاسترجاع الداخلي في كتاب التجليات فنلاحظ لأول وهلة قلته لأنّ ما وجد من أحداث يقتصر مداها داخل الحركة الأولى قليل بالنسبة إلى الخارجي. و قد وضّحنا سالفًا أنّ الرجوع بالضبط هو أول حدث سردي تبتدئ بعده كل التلاعبات الزمنية.

أول حركة بعد الرجوع هي استعادة أحداث الرحلة. التي ستكون كل أسفار التجليات. أمّا الاسترجاعات الداخلية بالنسبة إلى الحركة الأولى النواة هي قليلة نادرة منها ما جاء في التمهيد للتجليات:

- **أستعيد و أسترجع...ص 5** هذا الاسترجاع سينقل بعديات خارجية لكن حدوثه داخلي. فعل الاسترجاع هو بعدية داخلية لا يتجاوز مداها الحكي الابتدائي.
- **عكفت و دوّنت... ص 6.**
- **خطر لي أن أفرغ يديّ من هذا الأمر الجلل... ص 6.**
- **فعزمت و مزقت كل ما دوّنت...ص6**
- **صار نسيًا منسيًا... ص6**

- **§ و تساءلت هل أتى عليًا و على تجلياتي حينًا من الدهر لم نكن شيئًا؟...ص 6.**
- **§ فجأةً عند ساعة يتقرر فيها الفجر صاح بي الهاتف الخفي- يا جمال...ص 6.**
- **§ انتبهت فإذا بنور ساطع يشرق في ليل نفسي... ص 6.**
- **§ فانفصلنا دون النطق بكلمة و لكن بعد أن فهمت الأمر و أدركت البشارة ... ص7.**
- **§ انحسر النور، ذهبوا عني... ص 7.**
- **§ غير أني امتثلت، فعكفت على إعادة تدوين ما كتبت ... ص 7**
- **§ فكان هذا الكتاب الذي يحوي تجلياتي و ما تخللها من أسفار ومواقف و أحوال ... ص 7.**

كل هذه الأحداث هي استرجاعات داخلية حدثت بعد رجوعه، لتبتدئ الاسترجاعات الخارجية الكبرى بعد التمهيد مباشرة في التجليات الأولى و هي تجليات الفراق و ما بعدها.

و إذا ما قسمنا الاسترجاعات إلى كبرى بالنسبة للنقطة الصفر الكبرى والصغرى بالنسبة للنقاط المتضمنة داخل القصص أو المقاطع السردية. فانّ هذا

النوع الأخير موجود و بنسبة كبيرة في « كتاب التجليات ».

لنوضّح ذالك من خلال مقطع سردي من قصة الأب في سفر الإبدال:

"... تجلى لي أبي طفلاً يحبو، ثم طفلاً يلهو، في أيّ زمن ؟ ما موقع اليوم بين الأيام و السنة بين السنين ؟ هذا ما لم أعرفه و ما لم أقف عليه: لم يطلعني شفيعي و مولاي، قدرت تقدير، لكنني لم أستطع أن أحدد، ابن ثلاثة، أربعة ؟ ربما يدنوا من الخامسة.في هذه الأسفار أثناء مواجهة أبي و أحبابي و غير أحبابي سألقي أنواعًا من حيث أنّى أراه و مواجهة انّه يراني، و مقابلة من حيث أنّى أراه و يراني، مرةً أأتنس به ومرةً يأتنس بي، ومرة نأتنس معًا، مرةً يوحشني رأيته مريضًا، أمّه مهمومة، تعلق إلى رقبته حجابًا مثلثًا، ترجو شيخ المسجد أن يقرأ له وردًا و أدعية، تطيل النظر إلى وجه أبي، مخطوف اللون، شاحب الرواء، تخشى أن يكون الجن قد أبدلوه في الليل عندما تركته وحيدًا، أبدلوه بطفل عليل من عندهم و أضفو عليه ملامح أبي. تجيئها الجدة نجمة التي تجاوزت المائة. نبتت لها الأسنان الخضراء، تزوجت من جنّي مؤمن في صباها. لذلك لم تقترن بالرجال قط. تنصحها بحمل أبي إلى الساقية المهجورة، تضعه بجوار بئرها الجافة، و عجلتها الخشبية المكسورة و أن تقف ضارعة متوسلة بأصحاب الكرامات و أرباب الطريق ترجوهم مساعدتها على استعادة طفلها الصحيح و أن يأخذوا ولدهم المعتل السقيم..."[1] .

يبتدئ المقطع السردي بتجلي الأب و هو صغير يحبو و يلهو ثمّ يواصل السارد حكي ما حدث له في هذه المرحلة:

---

[1]: **جمال الغيطاني – التجليات - 62.**

• **أهم الاسترجاعات الداخلية المتضمنة داخل المقطع**
• رأيته مريضًا
• أمه مهمومة
• تعلق في رقبته حجابًا مثلثًا
• ترجو شيخ المسجد أن يقرأ له وردًا و أدعية
• تطيل النظر الى وجه أبي مخطوف اللون
• تخشى أن يكون الجن قد أبدلوه في الليل
• تجيئها الجدة نجمة التي تجاوزت المائة
• تنصحها بحمل أبي الى الساقية المهجورة
• تضعه بجوار بئرها الجافة، و عجلتها الخشبية المكسورة
• تقف ضارعةً متوسلة بأصحاب الكرمات
• ترجوهم مساعدتها على استعادة طفلها الصحيح
• يأخذوا ولدهم المعتل

يبين الجدول غنى المقطع السردي الواحد بالاسترجاعات الداخليـــة، ولـــيس معنى هذا أن المقطع السردي كله استرجاع داخلي لأنّه يحتـــوي داخلـــه أيـــضًا استرجاعات خارجية حين يستعيد السارد في خضم البعديات القريبة بعدية بعيـــدة من حياة الجدة نجمة التي تجاوزت المائة بقوله:

" نبتت لها الأسنان الخضراء، تزوجت من جنّي مؤمن في صباها.لذلك لم تقترن بالرجال قط "

كما يحوي المقطع السردي الواحد الصغير إلـــى جانـــب الاســـترجاعات، استباقات و منها قوله:

" سألقي أنواعًا و أنواعًا، فمواجهة من حيث أنّي أراه و مواجهـــة مـــن حيث أنّه يراني، و مقابلة من حيث أراه و يراني...".

يتضح من هذا أنّ دراسة البنية الزمنية للنص الروائي لا يمكن أن تكـــون شاملة في الرواية لأنّ المفارقات الزمنية متجلية في كل وحدة من وحدات الرواية و بكثافة، من أصغرها حجمًا و هي الجملة إلى أكبرها أتساعًا و هي الرواية، و لو أن الغيطاني يريد أن يوهمنا بتحقق العجيب و يسعى إلى تكسير تقنيـــات الـــزمن المتعارف عليها. إذ أنه يقدم لنا هذه الإسترجاعات على أساس أنهـــا حاضـــر لأن السارد يحكي من الماضي و هو حاضر فيه، لكن سرعان ما ينقلب خيط الـــذاكرة من ذهنه فلا يستطيع أن يكمل. و هذا ليس إلا تلاعب و مفارقة و حيـــاة الجـــدة نجمة ليست إلا إسترجاعا يوهم بالراهن. ورواية التجليـــات لا تـــشبه الروايـــات المألوفة لا من حيث الشكل و لا من حيث المضمون. لها حرية مطلقة في القفـــز من زمن إلى زمن و إضفاء التماهي على الأزمنة. و قد بلغ عدد صفحات هـــذه الرواية أو الكتاب " بأسفاره الثلاث ما يفوق ثمانمائة صفحة.مـــا يؤكـــد اســـتحالة إحصاء تلاعباتها و مفارقاتها. فمهما اجتهدنا غلبتنا بطابعها الغريب المستعصي و الواسع أيضًا. هكذا وضح البناء الصغير مدى التداخل و التشعب فـــي التسلـــسل الزمني داخل الترتيب النصي. الذي يتذبذب في كل لحظة من لحظاته بين الأزمنة.

4-1-3 الاسترجاع الخارجي: L'analepsie externe [1]

هو عودة الماضي و الوقائع التي حدثت قبل نقطة الصفر حاضر الــتلفظ، حيث يستدعيها الراوي في أثناء السرد. و تُعدُّ زمنيًا خارج الحقل الزمني للأحداث السردية الحاضرة في الرواية.

و الملاحظ في الروايات الحديثة شيوع الاســترجاع الخـــارجي "لأنّ لجـــوء الروائي إلى تصنيف الزمن السردي و حصره، دفعه إلى تجاوز هــذا الحـــصر الزمني بالانفتاح على اتجاهات زمانية حكائية ماضية تلعــب دورًا أساســيًا فـــي استعمال صورة الشخصية و الحدث و فهم مسارها"[2].

بالتالي يرتبط الاسترجاع الخارجي بعلاقة عكسية مع الزمن السردي فـــي الرواية الحديثة نتيجة لتكثيف الزمن السردي " فكلّما ضاق الزمن الروائي شـــغل الاسترجاع الخارجي حيّزًا أكبر "[3].

كما يبقى الاسترجاع الخارجي مقصورًا على الاستحضارات التي تبقى في جميع الأحوال و كيفما كان مداها "خارج النطاق الزمني للمحكـــي الأول خلاقًـــا للاسترجاعات الداخلية التي تظلّ مُنحصرة داخله"[4].

---

[1]:**G.Genett. op , cit.p 90**

[2]: **مها حسن القصراوي – الزمن في الرواية العربية – المؤسسة العربية – ص 195.**

[3]: **سيزا قاسم – بناء الرواية – ص59.**

[4]: **عبد العالي بوطيب.إشكالية الزمن في النص السردي. ص135.**

4-1-4:كتاب التجليات وغرائبية الرحلة المدونة إسترجاعا:

لقد أشرنا سابقًا أنّ كل كتاب التجليات تقريبًا هو استرجاعات خارجية يتجاوز مداها نقطة الصفر الكبرى " **فلمّا رجعت** " وهو يشير إلى الاسترجاع صراحةً عندما يقول " **فرغت إلى نفسي أستعيد و أسترجع** "[1] تبدأ هذه الاسترجاعات مباشرة مع " **التجليات الأولى وهي تجليات الفراق** " يعتبر كل ما جاء في هذا السفر الأول استرجاع خارجي لما جاء في أثناء الرحلة من بدايته حتى نهايته.

السفر الثاني أيضًا استرجاع خارجي يواصل فيه السارد تدوين ما جاء في رحلته. وفي الصفحتين الأخيرتين يتحد الزمنان زمن القصة و زمن الخطاب و نعود إلى النقطة الصفر في تواليها الحدثي " **عند هذا الحد أضطر إلى الكتمان و أنهي السفر الثاني من كتاب التجليات**"[2]،

بهذه الفقرة تتوقف عجائبية الرحلة المدونة استرجاعًا من طرف السارد. مدونًا بذلك لحظة توقف تداعي ذكرياتها و الرجوع إلى حاضر التدوين.

و مع السفر الثالث الذي وعد به المتلقي يتنافر الزمنان مرةً أخرى مع البعديات الخارجية الكاملة إلى أخر صفحة من السفر الثالث الذي يتحدى فيه الزمنان للمرةً الأخيرة "**كان الفراغ منه ليلة الاثنين الموافق سادس أبريل. ألف و تسعمائة ستة و ثمانين المنقضي على ميلاد السيد المسيح، السابع و العشرين من رجب، عام ألف و أربعمائة وستة، المنقضي على هجرة من لانت له الأرض، و ضللته الغمامة، و بكى الغزال بين يديه.فبادروا !**"[3]

---

[1]: **جمال الغيطاني- التجليات- ص 05.**
[2]: **جمال الغيطاني –التجليات- ص 503.**
[3]: **جمال الغيطاني-التجليات-ص 815.**

كما و يتحد الزمنان في بعض الأحيان داخل القصة عندما يتوقــف الـــسارد مـــن الحكي لمخاطبة المتلقي كأن يقول مثلا:"**أيها المتلقي الكــريم و الـــولي الحمـــيم فالحواجز كلها مرفوعة أمامي منذ ولوجي الديوان**"[1] و هنا يكون إتحاد الزمنـــان في الواقع حيث مخاطبة المتلقي و لكن قلما يتحد الخطاب بزمن القـــصة لتعـــود الأحداث لتواليها الحدثي و هذه البعديات الخارجية الكاملة هي اســـترجاع لرحلـــة عجائبية عاشها السارد بعد فراقه للأهل و الوطن، بعد أن قطع اليباب و اختـــرق الحجب و تساقطت أمامه كل الحواجز التي لا تقـــدر علـــى اجتيازهـــا الطبيعـــة الإنسانية...

و هذا قياسًا على الرواية الكبرى و الحركة النواة. أيـــضًا يوجـــد الكثيـــر مـــن الاسترجاع الخارجي داخل قصص الرواية و مقاطعها السردية و هذا النوع الثاني هو:

استرجاع خارجي داخل استرجاع خارجي أو متضمن (مركب).

[1]: جمال الغيطاني-التجليات- ص 27.

4-1-5 الاسترجاع المختلط: L'analepse mixte [1]

يُعتبر الاسترجاع المختلط أقل أنواع الاسترجاع تداولا، ويُسمى مُختلطًا لأنّه "يجمع بين النوعين"[2]، أي "يخلط بين الإسترجاعين الخارجي والـداخلي"[3] و مثـل ذلك مثلا: أن يتفحص البطل صورة زفاف والديه الذي كان منذ أربعـين سـنة و جثتاهما أمامه. وهنا إن لم يكن هذا الزوج من أحداث الرواية التي يُعالجها الراوي مثلا فهو استرجاع خارجي و في الوقت نفسه استرجاع داخلي لأن الحـديث هـو حديث البطل أثناء رجوعه إلى الوراء من خلال أهم حدث من أحداث الموضـوع وهو موت الوالدين و رؤية جثتيهما أمامه.

فيكون الاسترجاع المزجي يعني "العودة إلى نقطـة سـابقة علـى نقطـة الانطلاق و لكنها تستمر تصاعديا حتى تتجاوز نقطة الانطلاق، وصولا إلى النقطة التي توقف عندها السرد، و قد لا تصل إلى نقطة التوقف هـذه"[4] فهـو خـارجي "باعتباره ينطلق من نقطة زمنية تقع خارج نطاق المحكي الأول، وهو داخلي أيضًا بحكم امتداده ليلتقي في النهاية مع بداية المحكي الأول"[5].

أمّا فيما يخص وظائف هذا النوع فهي نفسها وظائف و فوائد الاسـترجاع الداخلي الذي يتضمّنه و أيضا الخارجي أو باختصار وظائف الاسترجاع الممتزج أو المختلط هي الجمع بين وظائف الاسترجاع الداخلي و الخارجي.

---

[1]: سيزا قاسم .بناء الرواية .ص58.
[2]: محمد سالم سعد الله. أطياف النص .ص 163.
[3]: ناصر عبد الرازق المواقي . القصة العربية عصر الإبداع .ص 155.
[4]: عبد العالي بوطيب.إشكالية الزمن في النص السردي. ص135.
[5]: Gabriel Gourdeau – Analyse du discours narratif :MAGNARD -p21

4-1-6 الاسترجاع المختلط في التجليات:

إذا قسمنا هذا النوع من الاسترجاع على الرواية الكبرى أيّ بالنسبة إلى النقطة الصفر الكبرى " فلمّا رجعت " نجده قليلا لأنّ جلّ الرواية استرجاعات خارجية. أمّا إذا قسناه على القصص الصغرى المتضمنة فإننا نجده بكثرة.

المهم أين يكمن هذا النوع بالنسبة لنقطة الصفر الكبرى؟

إنه موجود في التمهيد عندما يقول السارد " **فرغـت إلـى نفـسي اسـتعيد وأسترجع** "[1].

هنا يجلس السارد مع نفسه بعد رجوعه من الرحلة يعني أنّ هذا الفراغ إلى النفس لا يتجاوز لحظة الرجوع الأولى و لكن بقوله أستعيد و أسترجع فانّه يتجاوز لحظة الرجوع و يستمر إلى أحداث الرحلة و ما تخللهـا مـن أحـداث هـو إذن استرجاع مزجي يخلط بين الاسترجاعين بالعودة إلى نقطة سـابقة علـى نقطـة الانطلاق و مستمرة في نفس الوقت إلى أن تتجاوزها.

هذا النوع من الاسترجاع إذا قسمناه على الرواية مـن خـلال مقاطعهـا الصغيرة نجده موجودًا ، و لعل إستخراجه يعد من أصعب العمليات لأنه مخـتلط أحيانا إلى درجة الإلتباس و هو أيضًا متضمن داخل الاسـترجاع الخـارجي و المركب.

4-1-7 اشتغال الاسترجاع في كتاب التجليات:

قبل ختم الاسترجاع و الانتقال إلى الاستباق علينا الإشـارة إلـى اشـتغال الاسترجاع في كتاب التجليات والدور الذي لعبه.

له وظائف جدّ هامة في الرواية، منها ما يخص الخطاب الأدبي و منها مـا يخص القارئ أيضًا ما يخص الشخصيات.

---

[1]: **جمال الغيطاني- التجليات- ص 5.**

1. يستذكر السارد بعد موت أبيه نظراته الأخيرة العميقة التي لم يعرف قيمتها الدلالية إلا بعد فوات الأوان " **التفت إليّ و أطال كمن لم يتزود أو ليثبت ملامحي في ذهنه الذي سينأى ولا ندري، ثمّ أغدق علينا نظراته النسيمية، و تلك لا يمكن النفاذ إلى كنهها، لحظة ترقرقها، لكنّها تفصح للغافل بعد تمامها، و بعد انقضاء أوانها، فسبحان من له الدوام، وإذا أوتي الإنسان نقاء البصيرة، و صفاء الرؤية، و شدة التدقيق، فربما يسأل نفسه: لماذا يتطلّع إلي هكذا ؟ و لا تلوح الإجابة من طيّ الحجب و ربما تشي بفحواها بعد فوات الأوان، وآه من الفوت، وعدم القدرة على إدراك الشيء في حينه، ليت الجاهل بما ليس يدري** "[1] .

وظيفة الاسترجاع هنا هو الإجابة على تساؤلات لم يملك السارد القدرة على معرفتها في حينها. فكثيرًا ما يأتي التذكير بأحداث ماضية وقع إيرادها فيما سبق من السرد أي " عودة السارد بصفة صريحة أو ضمنية إلى نقطة زمنية وردت من قبل و يسمى هذا الصنف باللواحق المكررة أو التذكير Analepsies répétitives ou rappelles ، ولهذه اللواحق وظيفة جد هامّة رغم ضُعف حجمها النصي Volume textuel[2] و هذه المقاطع النصية لا تُساعد على تقدم السير، إذ هي تبرز القيمة الدلالية الخاصة لبعض عناصر الحكاية.

2. و كثيرا ماجاءت الاسترجاعات في التجليات لتزويد المتلقي بمعلومات تجعله يستوعب الرواية "**و لم يطرق لويس جفني، و هنا فائدة لا بد من إبرازها.**

فمنذ رضاء الديوان عني، و السماح لي، فقد إنتفت عني بعض الصفات الجسمية المصاحبة للطبيعة الإنسانية و من ذلك دوام يقضتي و انتفاء النوم

---

[1]: **جمال الغيطاني- التجليات- ص12- 13.**

[2]: **سمير مرزوقي، وجميل شاكر – مدخل إلى نظرية القصة .ص 84-85.**

عني، فلا نوم و لا إغفاء، إنما يقضة دائمة يتوهج خلالها وعي كأنه ضـــوء ساطع و هذا ما لم يعانيه بشر و ما لم يعرفه إنس من قبل، ربما يشحب هذا الضوء و يهن لكنه لا ينقطع. أما النقلات فمفاجئة. و هنا يجـــب أن أفـــصح قليلا أيها القارئ الكريم و الولي الحميم، فالحواجز كلها مرفوعة أمـــامي، و منذ ولوجي الديوان، فلا زمان و لا مكان، و لا حاجزا حـــسيا و لا حـــاجزا شعوريا، و لا حاجزا أرضيا و لا فلكيا، و مـــن ذلـــك انتقـــالي بيـــسر مـــع أنفاسي..."[1]و هنا نلاحظ أن الإسترجاع قد تـــم توظيفـــه لتزويـــد القـــارئ " بمعلومات تكميلية تُساعده على فهم ما جرى و يجري من أحداث، إنّـــه يمثّـــل نوعا من التمازج والتنافر على مستوى المحكي. فهـــو إذاً مُـــستوى حكـــائي مُخالف لمستوى المحكي الأول"[2].

3. كما يلجأ الكاتب من خلال الاسترجاع الخارجي لملء فراغات زمنية تُساعد على فهم مسار الأحداث. فكثيرا ما كان السارد في التجليات يمر علـــى فترات دون الإشارة إليها. و لكن إذا شعر بالحاجة إلـــى تفـــسيرها يرجـــع و يوضحها. و لما كانت عودته إلى الوراء بعيدة جدا حيث يرجع الـــسارد إلـــى عصور ماضية عتيقة ليعاين أهم أحداثها و هنا كان لابد عليه أن يترك فرغات كبيرة قد تساوي مئات أو آلاف السنين و لا يهتم لها إذا لم تكن مهمة في تدعيم موضوعه.

4. و إذن أيضًا أنّ من فوائد الاسترجاع الخارجي فائدة التدعيم، حيـــث غالبًا ما يرجع الراوي إلى أحداث ماضية تاريخية تدعيمًا لروايتـــه و للقيمـــة المُراد تحقيقها من الموضوع.

5. يحتاجه الكاتب أيضًا في العودة إلى شخصيات ظهرت بإيجاز و لـــم تتسع البداية لتقديمها و عرض خلفيتها و طبيعة علاقتها بباقي الشخصيات

---

[1]: **جمال الغيطاني-التجليات- ص 28.**
[2]: **عبد العالي بوطيب.إشكالية الزمن في النص السردي.ص135.**

الأخرى (أو عندما يتعلّق الأمر بشخصية اختفــت أو غابــت عــن مــسرح الأحداث لفترة زمنية و يودُّ السارد استحضار ما مرّ بها أثناء هذا الغياب)[1] ، مثل أن يُقارن السارد بين وضعية البطل الحالية و وضعيته في بداية الحكايــة سواء ذلك لإبراز التشابه بين الوضعيتين أو اختلافهما.

و العودة إلى الماضي الخارجي يكون القصد منها لفت انتباه القارئ الذي قد يُغيّر تأويله (لتفسرها تفسيرًا جديدًا في ضوء المواقف المُتغيرة أو لإضــفاء معنى جديداً عليها مثل الذكريات كلّما تقادمت تغيّرت نظرتنا إليهــا أو تغيّــر تفسيرها في ضوء ما استجد من أحداث. و الأحداث بالابتعاد يختلف معناهــا، حيث أن الحاضر يضفي عليها ألوانًا جديدة و أبعادًا متغايرة. تكون المقارنة والمقابلة بين الماضي الخارجي و الحاضر الروائي إشارة إلى مسار الزمن و مقامًا لإبراز معالم التغير و مواضع التحول، كيف كانت الأحوال في الماضي و كيف أصبحت؟ فالعادات تتغير أو تظلّ كما هي و لكنها تكتسب معناً جديــداً أو تفقد معناها كلّية)[2].

هذا ما أرّق الكاتب و ما زخرت به الرواية، كمقارنة مصر في زمن جمال عبد الناصر و مصر في زمن التجلي الذي غابت فيه القيم. لعقد هذه المقارنة جاء الغيطاني بحيلة مفارقة لحيل الأدباء المتعددة. حيث جعل الميت يحيا. ليسأل أهله عن أمانته التي ضحّى في حياته من أجلها " **في هذا التجلي رأيته بلا حرس، بلا مصورين، بلا ضجيج، يفوق وجوده المادي، بوجود غير مرئي. الناس ماضون لا ينتبه أحد، لا يلتفت أحد، اندفعت اتجاهه، رأي إقبالي، تحول بعينيه نــاحيتي، ولاحظت أنّه منهك، متعب، قلت محمّلاً صوتي معاني الحنــين الــذي لا يمكــن تفسيره، و التفسيرات المطلوبة و الكلوم المدفونة...**

إيه كيف حالك...مالك ؟

---

[1]: **عبد العالي بوطيب.إشكالية الزمن في النص السردي.ص135.**
[2]: **سيزا قاسم – بناء الرواية – ص59.**

هل تعرفني...

و من لا يعرف من لا يعرف ؟

هزّ رأسه و هنا لاحظت المشيب طقّ في رأسه كلّه.

اذن... أنا في مصر...

دهشت... صاح...

و لكنّي أرى ما لا يجب أن يرى.

توقف لحظة... ثمّ بدأ ينطق كلماته في خزائن الحيرة و التساؤلات...

ها اخترق الإسرائيليون الجبهة ؟

قلت: لا

هل وصلت جيوشهم إلى القاهرة ؟

قلت: لا

قال: ماذا أرى، اذن فسّر لي، اشرح لي، تأخرتمونا في الزمان، و تقدمناكم، أجبني، أليست هذه أعلامهم ؟ أليس هؤلاء سيّاحهم ؟ أليست هذه كتبهم و صحفهم ؟ "[1]

بهذه اللعبة الفنّية قارن السارد بين الماضي و الحاضر مقارنة كانت نتائجها:

أنّ الإنسان ينسى و ينسى إن الأمانة التي ضحّى من أجلها آباؤنا و أجدادنا من دين و عرف و تقاليد و أرض و أخلاق...قد ذهبت طيّ النسيان.

و قد وضحت قبريال قوردو Gabrielle Gourdeau أنواع الاسترجاع الثلاثة في كتابها تحليل الخطاب السردي analyse du discours narratif من خلال هذه الخطاطة"[2] التي سنحاول قياسها على التجليات:

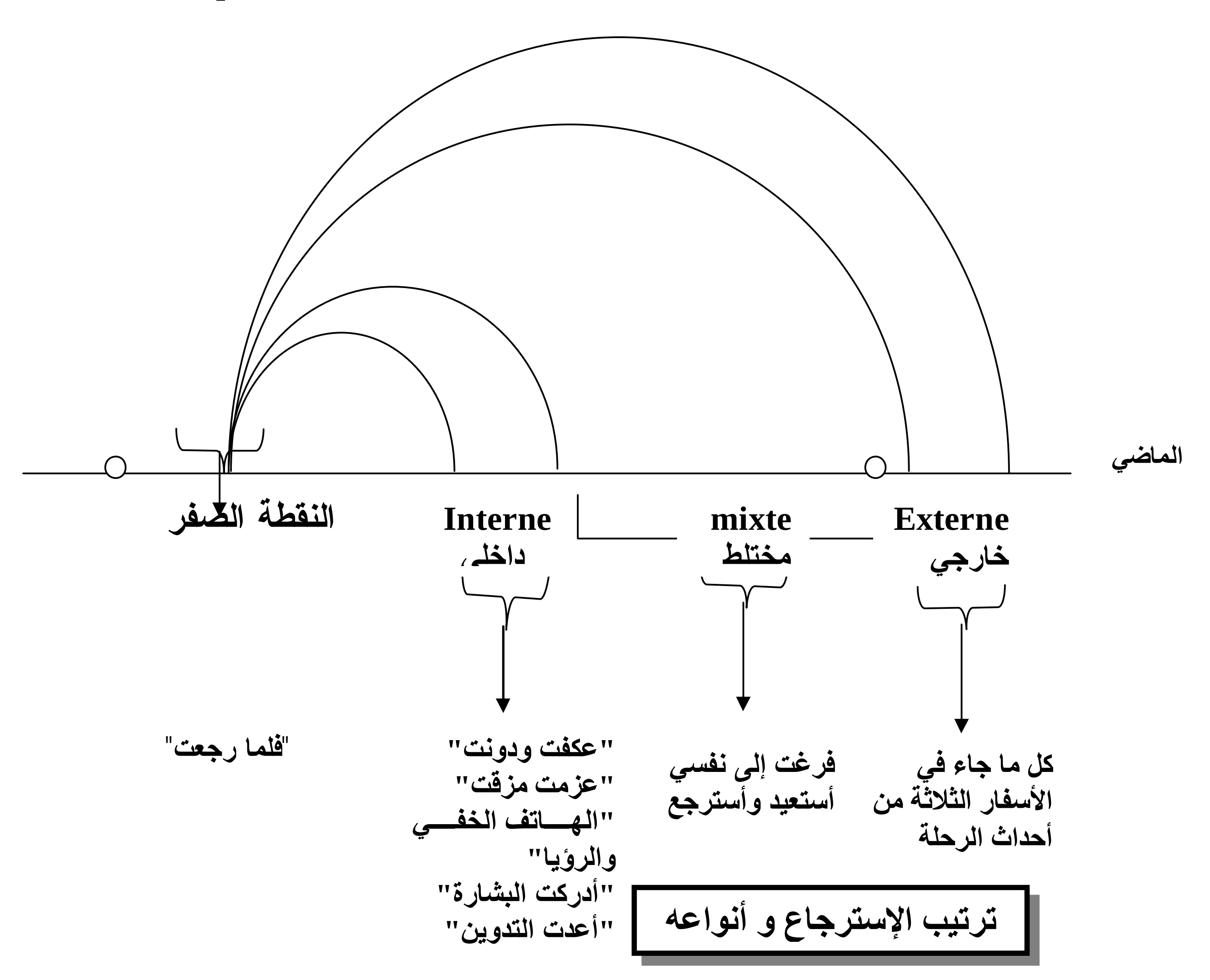
---

[1]: جمال الغيطاني- التجليات- ص 12- 13.

[2] Gabrielle Gourdeau – op cit.p 21.

استرجاع

Analepses

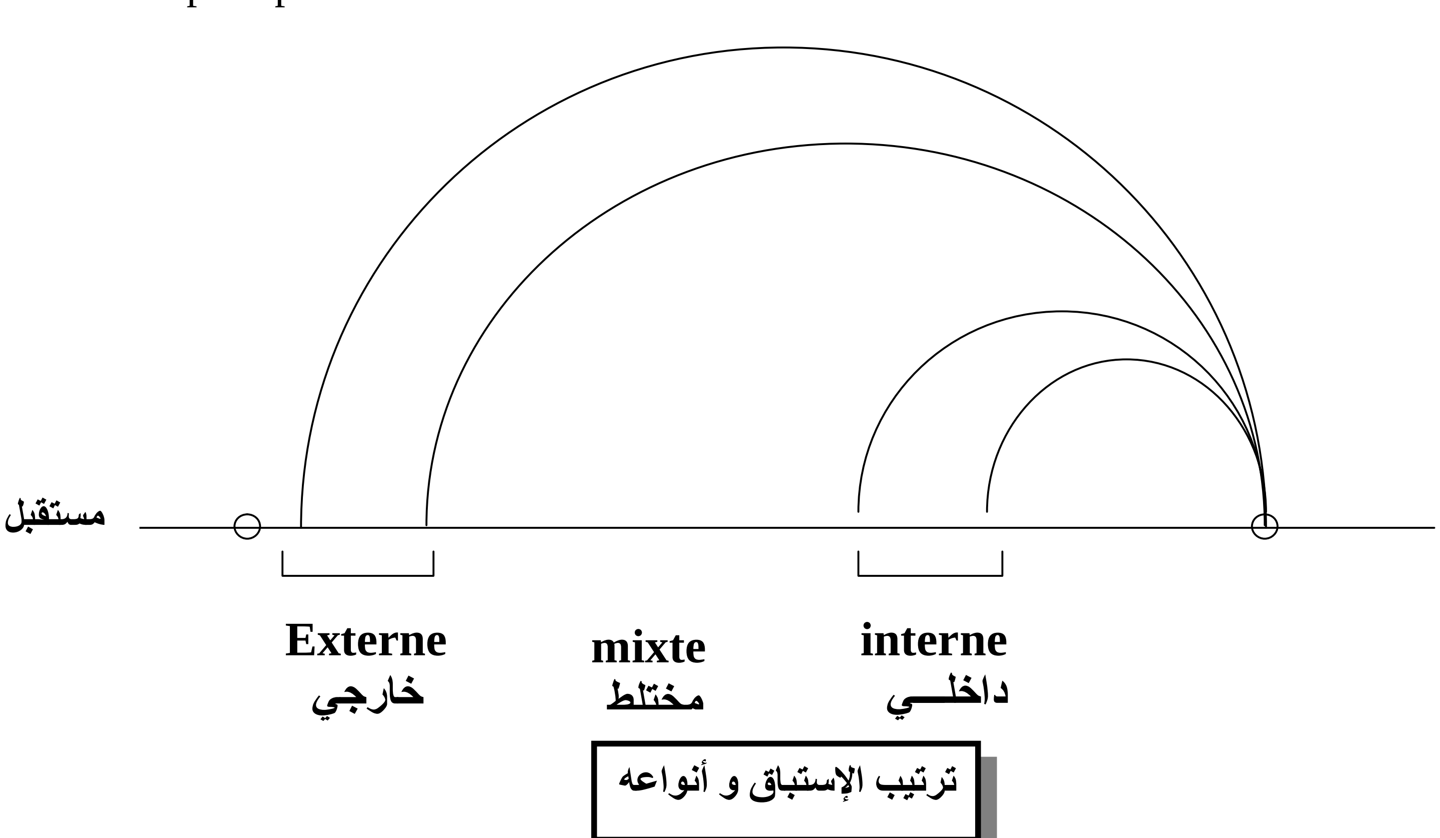


وترى أن السوابق تنقسم بدورها إلى ثلاثة أنواع و لكن تتخـــذ وجهـــة معاكـــسة بهـــــذا الشكل"[1] :

[1] Gabriellr Gourdeau –op cit.p21.

إستباق





لا يمكننا قياس هذا الشكل على التجليات "الرواية الاطار"لأنها خالية من السوابق، كلها استرجاع هذا ما تدل عليه المؤشرات الزمنية و ما صرح به الكاتب "فرغت إلى نفسي استعيد و أسترجع"و ليس معنى هذا أن القصص المتضمنة أو المقــاطع السردية داخل الرواية لا تحمل الاستباق وأنواعه.فهو متوفر بنسبة لا بـــأس بهـــا داخل كل قصة من القصص المتضمنة وداخل المقــاطع الــسردية القــصيرة أو الطويلة.

4-2- الاستبـــــــاق: prolepse[1]

يعني السير إلى الأمام prendre d'avance، أو كما يسميه جنيت prolepse أي الإتجاه نحو المستقبل بالنسبة إلى المرحلة الراهنة، مفارقة بتركها الحاضر والانزياح نحو المستقبل. تُلمح للمتلقي إلى واقعة أو أكثر ستحدث بعد اللحظة الراهنة أو اللحظة التي يحدث فيها توقف للقص الزمني فاسحًا مكانًا للاستباق الذي نجد له مصطلحات عديدة كالتوقع، الإحالة إلى الأمام، سبق الأحداث، منظور مستقبلي، لقطة مستقبلية، الإستشراق...إلخ.

و هذا النوع من المفارقة نادر الاستعمال بالمقارنة مع اللاحقة " لأنّها تتنافى وفكرة التشويق التي تكون العمود الفقري للنصوص السردية الكلاسيكية، التي تسعى جادة نحو تفسير اللغز، في معرفة مآل الأحداث، إلى أن تحين الفرصة المواتية لذلك "[2].

بهذه الطريقة يبقى دائمًا القارئ خصوصًا، و المتلقي عمومًا في حالة انتظار و تساؤل «ثمّ ماذا» و لكن لا مجال للتمهيد لها و الإعلان عنها لأنّ انكشافها لن يكون إلاّ في وقتها فيفاجأ المتلقي بالتطوّرات الغير منتظرة.

هكذا خلت الرواية الواقعية من سبق الأحداث " و في القص التقليدي عمومًا وذلك على الرغم من أنّ الملاحم الهوميرية* تبدأ بنوع من تلخيص الأحداث المستقبلية، و لكن هذه التقنية ترتبط بما أسماه تدوروف-عقدة القدر المكتوب - Intrigue de prédestination "[3].

فهذه التقنية لا تهتم بالتشويق السردي الذي عرفته الرواية الكلاسيكية والتي لا تنسجم مع التخيل التقليدي للسارد الذي يبدو أنّه يكتشف قليلاً أو كثيراً القصة في الوقت

---

[1] : G.Genetteop cit p 105

[2]: عبد العالي بوطيب- إشكالية الزمن في النص السردي - ص 135.

*: الملاحم الهوميرية هي : الأوديسية و الإنياذة.

[3]: جيرار جنيت . خطاب الحكاية. ص:77.

نفسه الذي يحكيها فيه.

"و الشكل الوحيد الذي يستطيع الراوي فيه أن يشير إلى أحداث لاحقة هو شكل الترجمة الذاتية أو القصص المكتوبة بضمير المتكلم، حيث أنّ الرّاوي يحكي قصة حياته حينما تقترب من الانتهاء ويعلم ما وقع قبل و بعد، لحظة بداية القص و يستطيع الإشارة إلى الحوادث اللاحقة دون إخلال بمنطقية النص و منطقية التسلسل الزمني[1]."

فتظل الحكاية «بضمير المتكلم »أحسن وملائمة للاستشراف من أي حكاية أخرى ،بسبب الطابع الإستعادي المصرح به بالذات و الذي يعطي لسرد حرية التلميح إلى المستقبل و لاسيما إلى وضعه الحالي.

و يبقى الاستباق عكس الاسترجاع الذي يتنامى صعودًا من الحاضر إلى الماضي ليعود إلى الوراء،إستشراقًا و إلى المستقبل متناميًا صعودًا من الحاضر إلى الأمام محدثًا قفزة تتخطى النقطة التي وصل إليها السرد.

وينقسم الاستباق إلى قسمين حسب جيرار جنيت " هنا أيضًا سنميز دون صعوبة إستباقات داخلية « Prolepses internes » و خارجية « Externes » ما دام حد الفضاء الزمني للمحكي الأول معلومًا بوضوح عن طريق المشهد الأخير غير الإستباقي"[2].

و في كتاب خطاب الحكاية نجد أنّ رواية «البحث عن الزمن الضائع » تستعمل الاستباق استعمالا ربمّا لا مثيل له في مجموع تاريخ الحكاية، بما في ذلك الحكاية ذات الشكل السير ذاتي و قسّم الإستباقات أيضًا إلى قسمين " هنا أيضًا، سنميز من غير مشقة بين إستباقات داخلية و أخرى خارجية"[3].

انطلاقا من هنا نجد أنّ تقسيم الاستباق اختلف عن الاسترجاع المقسم إلى ثلاثة أقسام عند جنيت ومن اتبع نظريته في حين بعضهم يرى أنه ينقسم كما الاسترجاع تمامًا

---

[1]:سيزا قاسم.بناء الرواية.ص25.

[2]: **G.Genette.op.cit.p106**

[3]:جيرار جنيت.خطاب الحكاية.ص77.

إلى داخلي و خارجي و مختلط وهذا ما أشارت إليه ڤبريال ڤوردو و قد وضّحناه من خلال تعرضنا لخطاطتها السّابقة و تقول " السابقة و اللاحقة ممكن أن تكون داخلية ، خارجية أو مختلطة بالنسبة إلى الحكي الأول القاعدي (النقطة الصفر) فالمفارقة الخارجية لها نقطة بداية و نهاية تتجاوزان الحكي الزمني القاعدي، و المفارقة الداخلية لها أيضًا نقطة سقوط و وصول لكن النقطتين لا تتجاوزان الحكي الأول أي تقعان داخل النقطة الصفر. أمّا المفارقة المختلطة فلها نقطة سقوط داخل الحكي الابتدائي و نقطة وصول تقع خارجه أي تتجاوز النقطة الصفر.

بذلك تتساوى تقسيمات الاسترجاع و الاستباق عند ڤبريال ڤوردو و قد حاول بعض النقاد العرب الإجتهاد و لكن مع ذلك فاجتهاداتهم محتشمة تنطلق غالبا من الدراسات الغربية مثلا: عبد الرزاق الموافي الذي حذف من التقسيمات الثلاثة أخرى (الاستباق المختلط) محتفظًا بالأول و الثاني و مضيفا إليه خمسة تقسيمات :

كما يصطلح على تسميته بالتوقع بدل الاستباق:

أ-التوقع الداخلي:أي ذلك التوقع الذي لا يتجاوز نقطة النهاية التي سيصل إليها السرد.

ب-التوقع الخارجي:أي ذلك التوقع الذي يتجاوز نقطة النهاية التي سيصل إليها السرد.

ج-التوقع الذّاتي: يتعلق بمستقبل إحدى الشخصيات التي يتناولها السرد لحظة الانتقال إلى التوقع.

د- التوقع الموضوعي: و يتعلق بما سيصل إليه أمر موضوع ما يتناوله السرد لحظة الانتقال إلى التوقع.

ه-توقع مؤكد:و هو التوقع الذي سيتحقق ترتيبة الطبيعي.

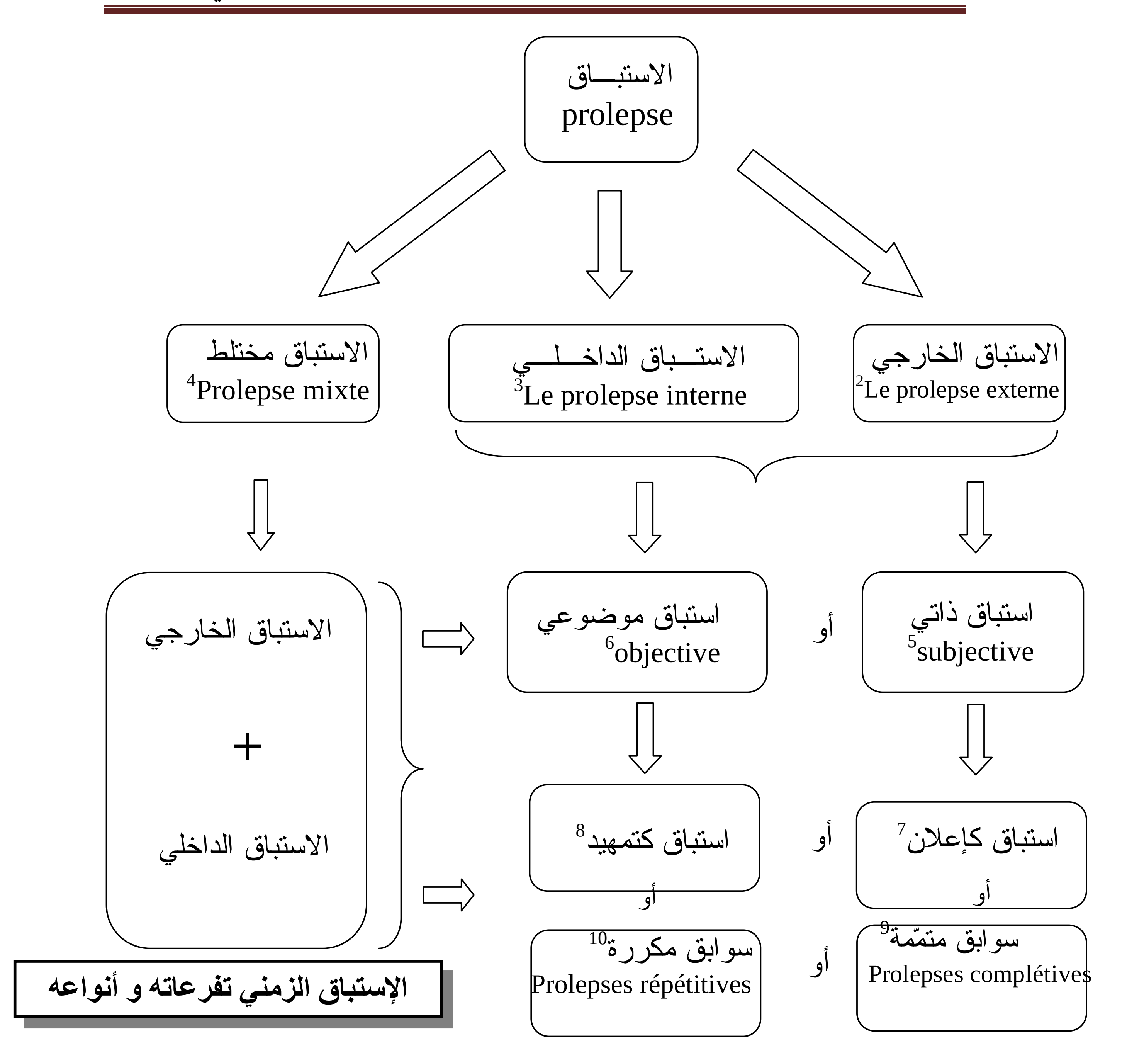
و-توقع زائف: وهو التوقع الذي يهدف الكاتب منه إلى خداع المتلقي و التلاعب به.

ز-التوقع المتمم: وهو التوقع الذي يسد ثغرة، ستحدث في السرد لاحقًا.

أمّا مها حسن قصراوي فقد أشارت إلى نوعين آخرين بقولها[1] :

و من يمعن النظر في النصوص الروائية يستطيع التمييز بين نوعين من الاستباق من حيث الدور و الوظيفة في السرد، وهما:الاستباق كتمهيد و الاستباق كإعلان وسوف نعود للإشارة لهذين النوعين،أمّا الآن و انطلاقًا من إجتهادات النقاد في موضوع السوابق و إضافاتهم جاء هذا المخطط محولا رصد أهم الفروع المضافة بقصد الإفادة في موضوع السوابق:

[1]-مها حسن قصراوى.الزمن في الرواية العربية.ص50.



1: G.Gentte-opcit.p 105
2 : G.Gentte – op, cit.p : 106
3 : Gentte – op, cit.p : 106
4 : Gabrielle gourdeau-op ;cit. P : 20-21
5: ناصر عبد الرزاق الموافي. القصة العربية عصر الابداع.ص 156
6: المرجع نفسه.ص156.
7: مها حسن قصراوي. الزمن في الرواية العربية.ص218
8: المرجع نفسه- ص 218
9: يراجع جيرار جنيت –خطاب الحكاية –ص 79-80-81 .
10: يراجع المرجع نفسه.ص81.

بعد رصد أهم أقسام الاستباق في هذا المخطط سيتم شرح وتعريف أهم أصنافه:

4-2-1-الاستباق الداخلي: "Le prolepse interne"

يعتبر الاستباق الداخلي سيرا إلى الأمام و الإشارة إلى وقائع سوف تحدث فيما بعد، مع ذلك يبقى داخل الحقل الزمني للأحداث السردية الحاضرة في الرواية و لا يتجاوز مداه الحكي الابتدائي. و هو أكثر أنواع الاستباق استعمالاً.

تطرح الاستباقات الداخلية نوع المشاكل نفسها التي تطرحها الاسترجاعات التي من النمط نفسه، ألا وهو مشكل التداخل، "مشكلة المزاوجة الممكنة بين الحكاية الأولى والحكاية التي يتولاها المقطع الاستباقي، ومن ثمّ سنهمل هنا أيضاً استباقات غيرية القصة التي لا يتهددها هذا الخطر، سواء أكان الاستشراف داخلياً أو خارجياً "[1].

فالخطاب الحكائي بذلك متعرض لخطر التداخل و التكرار مثله مثل الاسترجاع الداخلي الذي أشرنا إليه سلفاً، " إلاّ أنه يتميز عنه في كونه يؤدي دور الإعلان "l'annonce " في مقابل دور التذكير تلعبه الأخرى "le rappel"[2] .وبذلك يبقي ذهن القارئ مشدودا ينتظر ماذا سيحدث، متشوقاً قلقاً على أحداث الرواية المستقبلية.

4-2-2 جمال الغيطاني واستشرفاته في التجليات:

إن أغلب رواية التجليات ذكريات مسترجعة، لهذا يمكننا أن نقول أنها شبه خالية من الاستباقات فمن النقطة الصفر و هي الرجوع ينزاح مباشرة إلى الماضي وسرد أحداث الرحلة. لكن الرحلة تتضمن داخلها سرد حكايات فرعية، هنا داخل الحكايات نجد الاستباق كما نجد الاسترجاع.

[1] : جيرار جنيت -.خطاب الحكاية.ص79
[2]: عبد العالي بوطيب. إشكالية الزمن في النص السردي. ص 135-136.

من بين الاستباقات الداخلية نستشهد بهذا المقطع السردي من حكاية الأم، ينظر إليها السارد و هي بعد ولادتها تمامًا يقول " ...**رأسها ملتفت إلى الجهة اليسرى، غير قادر على الحركة، لا يزال لون جسدها محتنقًا، بقع خضراء صغيرة، على وجهها ورقبتها. تقول الدودة إن هذا طبيعي بسبب زنقة الولادة، أهذا البطن الصغير يحتوي رحمًا سيكون أول أوطاني، هل سأتقلب داخله ثم أفارقه،**"[1]. يستشرف السارد بهذه القبلية المعلنة صراحة أنّه سيولد من هذا البطن الصغير و سيكون أول أوطانه.

وكمثال آخر نذكر: " **رأيت لحظة أمسكت يد أبي بيد الرجل الذي سيصبح فيما بعد خالي** "[2]. و يمكننا أن نشير هنا إلى نقطة هامة و ضرورية، و هي أن هذان الشاهدان قد اعتبرناهما إستشرافا بالقياس على المكان الذي يحكي منه السارد، فالسارد و هو يحكي قصة أمه و هي مولودة صغيرة يكون قد إسترجع ماضي الأم، و بالتالي فهي إسترجاع لأن زمن القصة ماضي مستعاد تجليا على مستوى الخطاب.

و من جهة أخرى يمكننا إعتباره إستباقا –كما في مثل هذه الحالة- بالقياس على موقع السارد من الحكي، لأنه يحكي هذه القصة من داخل الزمن الماضي الذي أصبح راهنا حيث سافر إليه السارد. و ما يتوقع أن يكونه داخل بطل هذه الأم و بعده هو إستشراف.

و إعتبرنا إستشراف داخلي ليس بنسبة إلى القصة الإطار و لكن نسبة إلى القصة الأم المتضمنة إذا إعتبرنا إفتراضا أن موت الأم هو النقطة الصفر التي تبتدأ بها الحكاية و تدور لتنتهي إليها.

فهذا الإستشراف لا يتجاوز فيه السارد الحكي الإبتدائي... هنا تكمن صعوبة رواية التجليات و التي تجعلنا نحتار و نقلق، نقرر ثم ما نلبث أن نغير قراراتنا و نشـــك فـــــي

---

[1]: **جمال الغيطاني.التجليات. ص 305.**
[2]: **جمال الغيطاني- التجليات- .ص314.**

تأويلاتنا بعد جهد جهيد. و تحت هذه التأويلات يمكننا أن نشير إلى نتيجة هامة مفادها أن موقع الراوي من الحكي كلما إختلف إختلفت معه المفارقات فما يمكن أن يكون إسترجاعا من موقع الحكي الراهن قد يصبح إستشرافا من موقع الحكي الماضي خصوصا في التجليات التي يستحضر فيها السارد الماضي و يرهنه أو يسافر من الحاضر إلى الماضي و يرهنه أو قد يجمع عدة أزمنة كما يمكنه أن يحكي من من اللازمن فالراوي لم يثبت في زمان و التنقل لا حصرة لها و قد يكون حتى داخل الجملة الواحدة...

هي فلسفة صعبة تستلزم من قارئها الكثير من التركيز و من التدقيق جاءت القصص المتضمنة الصغرى غنية بالإستباق الداخلي يرجع ذلك بالخصوص إلى كون السارد يحكي سيرة ذاتية فلمّا يرجع إلى يوم ولادته أو أمه و مسقط رأس أبيه و جدّه مثلاً هو يعلم مسبقًا ماذا سيحدث لهم في حياتهم لهذا يشير مرةً بعد مرة إلى هذا المستقبل.

4-2- 3 الاستباق الخارجي: Le prolepse externe :

وهو سبق للأحداث يتجاوز مداه الحكي الابتدائي، فهو مقصور على الإستباقات التي تبقى في جميع الأحوال و كيفما كان مداها خارج النطاق الزمني للمحكي الأول، تخالف بذالك الإستباقات الداخلية التي تبقى محجوزة داخل الحكي الأول غير قادرة على تجاوزه.يعرّفها عبد العالي بوطيب بأنّها " عبارة عن إستشراقات مستقبلية خارج الحد

الزمني للمحكي الأول على مقربة من زمن السرد أو الكتابة دون أن يلتقيا طبعاً، وهو أقل

استعمالا بالنسبة للصنف الثاني"[1] أي الاستباق الداخلي الذي أشرنا سلفاً أنّه يستعمل بكثرة في الخطاب الحكائي.

[1]: عبد العالي بوطيب.إشكالية الزمن في النص السردي.ص136.

4-2-4 الاستباق الخارجي في رواية التجليات:

لا تخلو قصص الكتّاب المتضمنة من الاستباق الخارجي، فكثيرًا ما يستشرف السارد أحداثاً يكون و قوعها في المستقبل متجاوزاً الحكي الابتدائي.

" **أبي ليس في مكانه فزعت، أخذتني الرجفة و تملكتني الهدة ، تجيء أمه من بيتها تسعى، رأت مكانه خاليًا، لطمت عاطت شقت ثيابها و عندما مالت لتهيل تراب الأرض فوق رأسها ظهر أبي، خرج من بين أعواد الذرة ، بدا ضاحكاً صحيحًا، مورداً كان لم يمسسه أذى ، ليس به مرض ذهبت عنه العلة، صاحت أمّه تسأل، أين كان، ارتمت عليه تحسسته، حملته، هدأ قلبها و بردت نارها، لم تفض إلى أحد باستجابة الجنّ لها و إعادتهم طفلها الصحيح. غير أنّي لاحظت ما لم تلاحظه هي، رأيت تغير خطوه، يمشي يميل إلى الأمام بينما يلوح ظل خفيف لعرج، و هذا لم يكن به، ورثناه عنه انتقل إلى ابني ابنتي و أحفادي...**"[1] ينتهي هذا المقطع باستباق خارجي ممتد إلى أحفاد السارد الذين سيرثون في المستقبل أثار العرج الذي كان مصدره الجنّ عن جده، كذلك يستشرف السارد أنّه سيموت ويفنى في يوم من الأيام و أنّ لا شيء سيخلده إلا رسالة التجليات" **لأنّ اسمي سيتساقط كورقة جافة من شجرة الأصل و السلالة، تساقط الذين سبقوني من أجداد جدودي، آه لو تجلّى لي أحدهم، عاش منذ آلاف الأعوام، من هو؟ كيف عاش؟**

بمن ارتبط ؟ أصغي إلى من يقول، وان عدتم عدنا، أدرك العودة محال لأنّ الدنيا في فراق دائم عن الدنيا، أبصر رقعة الأرض في سفرها عبر الزمن الذي لن أعيشه، أرى تدفق الحركة فوقها بعد فراقي النهائي، و أتمنى لو أثبّت رسالة أو علامة فوقها لمن سيطؤها، سيعبرها، لعلّ و عسى..."[2] .

وضّح المثالان طبيعة الاستباق الخارجي الموجود في التجليات داخل الاسترجاع الخارجي و هذا النوع من الاستباق موجود بنسبة أقل من الاستباق الداخلي هذا ما لاحظناه و نحن في صدد البحث عن النوعين.

---

[1]: **جمال الغيطاني- التجليات -ص64.**

[2]: **جمال الغيطاني-التجليات-ص 20.**

4-2-5 الاستباق أو المختلط le prolepse mixte و تمظهراته في التجليات:

يعتبر الاستباق المختلط أقل أنواع الاستباق تداولاً، مثله مثل الاسترجاع المختلط ، وقد قلت الدراسات التي تشير إلى الاستباق المختلط وربّما يرجع ذلك إلى ندرة استعماله في الخطاب الحكائي. ويسمّى ممتزجاً لأنّه يمزج بين النوعين أو بعبارة أوضح يجمع بين الاستباق الداخلي و الاستباق الخارجي.

و الاستباق الممتزج قليل في رواية التجليات مثلها مثل باقي الروايات العربية لأنّ استعماله في الخطاب الحكائي نادر.

4-2-6 اشتغال الاستباق في كتاب التجليات:

لئن كانت تقنية اللاحقة مرتبطة بالذكريات و الذاكرة فإن السابقة تشكل نوعاً من الرؤية الاستكشافية، وتندرج ضمن ما يسمّى التنبّؤات السردية القائمة على الحدس رغم أنّ الراوي يعلم مسبقاً ما سيحدث للشخصيات ولنا أن نحاول الإجابة على تساؤل يطرح نفسه علينا وهو: ما هي وظيفة السابقة وما جدواها ؟

1- قد يكون الغرض من تقديم الأحداث السابقة لأوانها " تهيئة القارئ لما سيحدث في المستقبل من دون الكشف ضرورة عن تفاصيل هذه الأحداث "[1] فتكون الاستباقات عبارة عن تمهيد لما سيأتي من أحداث للقارئ فيصبح في حالة انتظار و تنبؤ لما سيأتي في المستقبل الحكائي. وكأنما هيأناه عن طريق " التمهيد القصصي préparation "[2] نفسياً لتلقي ما سيكون.

وهذا ما حدث مع التجليات التي هيأت المتلقي نفسيًا في صفحات التمهيد الأولى لتلقي الكتاب الذي يحوي رحلة لا تشبه الرحلات العادية. ثم يشترط لها قارئا نموذجيا " **هذا الكتاب الذي يحوي تجلياتي وما تخللها من أسفار و مواقف و أحوال و مقامـــــات**

[1]: بسام بركة.ماتيو قويدر.هاشم الأيوبي.مبادئ تحليل النصوص الأدبية . مكتب لبنان ص 108.
[2]: انظر سمير مرزوقي و جميل شاكر .مدخل إلى نظرية القصة.ص 86.

ورؤى، **لا يفقهه إلا ذوو الألباب، و أرباب المجاهدات، أمّا إذا ما أظهر البعض استغلاق الفهم أو الملامة فإنّي أتلو: « قال ما خطبك يا سامريّ، قال بصرت بما لم يبصروا به » صدق الله العظيم...**"[1] يزعم الغيطاني بهذا التمهيد أنّ التجليات ليست لأيّ قارئ، إنما هي لفاهم بصير تحتوي أسفار و مواقف و أحوال و مقامات و رؤى تستعصى على بسطاء الفهم تحاور ذوي الألباب و أرباب المجاهدات، و من خلال التمهيد يهيئ القارئ نفسه و عقله لاستقبال هذا الكتاب.

2- قد يقصد الراوي من خلاله إعلان حدث ما من الأحداث سيقع في المستقبل و الإشارة إليه إشارة صريحة كأنّه ينبئ به.

في كتاب التجليات كثيرًا ما يشير المؤلف صراحة إلى حدث سيقع في المستقبل كأن يقول " **فعقدت العزم أن أرى ما لم يره بشر، و أن أعيش ما لم يخطر على قلب إنسان، أن أتجلى ثم أتجلى...**"[2] بهذه العبارة أشار الغيطاني صراحةً إلى ما سيجيء في كتاب التجليات المدون للمرة الثانية بعد نصح الشيخ الأكبر ابن اياس الذي قال له "**تجلّ وتجلّ انّ النائم يرى ما لا يراه اليقضان** "[3] و أنّ كتابه سيحكي فيه عن رحلة يرى فيها، ما لم يره أي إنسان و يعيش فيه ما لم يخطر على قلب بشر آخر.

3- إدخال القارئ إلى قلب الحكي و إثارة انتباهه و توجيه فكره لمتابعة تطور الشخصية و الحدث من خلال الاستترافات فيصبح مشاركاً و مساهماً في بناء النص من خلال تأويلاته و محاولاته الإجابة على تساؤلات يطرحها «ثم ماذا بعد» و«لماذا حدث».

حيث يطرح جمال الغيطاني في التجليات تساؤلات على نفسه حول مصيره و يجعل

---

[1] **جمال الغيطاني.التجليات. ص 7.**

[2]: **جمال الغيطاني - التجليات - ص 26**

[3]: **جمال الغيطاني - التجليات - .ص26 .**

المتلقي يبحث عن تأويلات و يشارك في الاجابة على التساؤلات"**هل سيسعى ابني أو أحد أحفادي في أثري و يلج الديوان بحثًا عن ذكرى بعد أن أكون قد صرت نسيًا منسياً**"[1] يغتني الكتاب بهذه الوظيفة و بهذه التساؤلات التي تؤرق القارئ و تجعله مساهمًا في بناء النص.

4- يمكن أن تلقي الاستباقات الضوء على حدث بعينه " لما يحمله من دلالات عميقة يمكن تفجيرها أمام القارئ من خلال تقنية الاستباق"[2].

من بين الأحداث التي ركز عليها السارد، حدث الفراق و النسيان الذي يتعرض له كل إنسان بل كل مخلوق في الوجود و كأنّ الزمن هو الفراق، كلما سار لاقى و فارق " **أدرك أبي هذا و هو يفكر فيّ ما الذي يربطه به ؟ ابنه ؟ ماذا يعني هذا ؟**

امتداده أي امتداد ؟ له حياته المنفصلة، سيحمل اسمه بعد موته، و ماذا سيعود عليه بعد أن يكون نسيًا منسيًا ؟ سيغمض عينيه و لن يفتحها ذات يوم و سيحزن عليه ابنه،

الذي هو أنا يوم أو بعض يوم ثم ينساه..."[3] .

5- قد يستعمل الراوي إشارات و إيحاءات و رموزا تجعل القارئ يشعر أنّ ما يحدث في داخل النص من تطور للأحداث لا يخضع لصدفة و ليس أمراً اعتباطيًا و إنمّا يتقصد الراوي حدوثه ويسعى لبلورته في النص فقصص الغرام القائمة على تحليل نفساني لمشاعر الشخصّيات تورد غالباً فواتح كثيرة مثل احمرار الوجنتين أو الارتباك أو رعشة تحس بها الشخصية ولا يفهم القارئ بصفة قطعية معناها إلاّ عندما يربطها ببعضها و يصلها بسير الأحداث المنبيئ بنمّو الحب في كيان الشخصية كما تكثر هذه الفواتح البوليسية حيث تلعب دور مؤشرات indices يتمكن القارئ بفضلها شيئًا فشيئًا من حـــل

---

[1]: **جمال الغيطاني - التجليات - ص 211.**
[2]: **مها حسن قصراوي. إشكالية الزمن في النص السردي.212.**
[3]: **جمال الغيطاني. التجليات. ص 329.**

اللغز، ليست مبدئيًا في المكان الدّي تحتله من النص إلاّ كبذرة بلا معنى نكاد لا نحّس بها ولا نعرف قيمتها كبذرة إلاّ فيما بعد وبصفة استذكارية"[1].

و قد اغتنت رواية التجليات بهذه الوظيفة أيضًا، فالأحلام مثلاً هي عبارة عن تنبؤات لما سيحدث في المستقبل حلم السارد بأبيه المتوفى و هو يصحب أمّه يقول " **أبي متوفي ، راحل فلماذا يصحب أمي ؟** "[2] كأن هذا الحلم فأل شر على الأم فصحبة الميت تعني الموت " فمن رأى كأنّ ميتًا ناداه من حيث لا يراه. فأجابه و خرج معه بحيث لا يقدر أن يمتنع منه فإنه يموت في مثل مرض ذلك الميت الذي ناداه أو في سبب موته من هدم أو غرق أو فجأة، و كذالك لو رأى أنه تابع ميتًا فدخل معه داراً مجهولة، ثم لم يخرج منها فانه يموت "[3] .

و مظهر أبيه وهو يودعه عندما كان مسافرًا يشعرك أن السارد لن يلتقي بأبيه مرة أخرى

" **من شرفة البيت أطل، لوحت بيدي فردّ ورودًا، مضيت و عند ناصية الشارع استدرت فرأيت ملامحه ترنو، وضعه السكوني، كان يراقبني و لم يخطر ببالي الكليل خاطر، و لم ينفذ نظري المحدود إلى الغيب**..."[4] ما الذي لم يخطر ببال السارد آنذاك و ما الذي لم ينفذ إليه نظره المحدود ؟ أكيد هذه الفقرة تستشرف مستقبلاً حزينًا يكون فيه البيت و الشرفة و جمال و لا يكون الأب.

6- غالبًا ما يأتي الاستباق في الرواية الحديثة لتخييب انتظار متلقيه " حين لا تنطبق السابقة بما سيحدث فعلاً في بقيّة الرواية،فلا تكون بذالك لتهيئة نفسية القارئ، وإنما تكون شبه تلاعب بأحاسيسه و حدسه الشخصي، فتنتهي الرواية مثلاً بموت البطل في حين كان القارئ يتوقع زواجه من حبيبته، ومن هذا المنظور فإنّ منطق السابقــة معاكـس لمنطــق الروايـــة

[1]: سمير مرزوقي و جميل شاكر.مدخل إلى نظرية القصة. ص 86.
[2]: جمال الغيطاني.التجليات. ص 318.
[3]: محمد بن سيرين. تفسير الأحلام. مؤسسة المعارف للطباعة و النشر و التوزيع-. بيروت لبنان.ط1 ص 343.
[4]: جمال الغيطاني -التجليات-ص 11.

عموماً، أيّ أنّ الأحداث لا ترد لتأكيد سير الحكاية و إنّما لعرقلتها وتغيير مجراها الأولي "[1].

مثل هذا الغرض جاء في قصة لور " **رأيت الأب يقول بعد الميلاد بدقائق سمّوها لور، التفت إلي وليي و مرشدي متعجبًا، سيكون لك شأن معها في التجليات المستقبلية...**"[2] بهذا التمهيد نستقبل شخصية لور ثم نتعرف على جمالها و قدّها مع السارد و نغوص معه إلى أعمق من ذلك حيث ينقل لنا مشهدًا جنسيًا له معها. هكذا يظن كل قارئ أنّ هذه الفاتنة لور هي عشيقة جمال، ليخيّب انتظارنا في الأخير و يتكسر استشرافنا كمتلقين " **ترتفع يدي متمهلة و تلمس شعرها، أراها بعيني، و تراني بعينيها. فأدرك صورتها في نظري و أدرك صورتي في نظرها، فعرفت حينئذ أن القدر قدرناه منازل حتّى عاد كالعرجون القديم، ما هي الاي يحجب الزحام خطاها و حقيبتها الملونـــــة والجـــاكـــت**

السلافي، بنطلون القطيفة الأسود المضلع، ابتعد عني و أتوه عني، و أغترب، فيوشك المقام على الاكتمال، ثم انشأ ناه خلقًا آخر فتبارك الله أحسن الخالقين "[3]

ما كنا ننتظره عشيقة أو زوجة أضحى جمالا في خلق آخر صورة بالغة في البعد و الخيال، بالغة في الجمال، ذلك الجمال الذي يتلاعب بالقارئ يشغله يأخذه إلى النهر لا لكي يرجعه عطشانًا و لكن ليوضح له أن النهر كرمة أو نجمة...شيء آخر بعيد كل البعد عن النهر.

7- ممكن أن يكون الغرض منه إحداث المفارقة و الخروج عن الترتيب الكرونولوجي للأحداث " كسر رتابة التتابع السردي "[4].ربما سعى الغيطاني قصدًا إلى إحداث المفارقة و الانزياح عن التلاعبات التي باتت مألوفة في عصرنا نمطية و هي التي كانت في عصر ما غرابةً و مفارقة فمع جمال الغيطاني حق حينما قال "كل شيئ إلى فراق"- فحتى المفارقة المدهشة ستصبح في يوم ما مألوفة و تفارق المفارقة و من أجمل المفارقات الزمنية في التجليات:

---

[1]: **بسام بركة. مايتو قويدر.هاشم الأيوبي.مبادئ تحليل النصوص الأدبية. ص 108.**
[2]: **جمال الغيطاني.التجليات. ص60.**
[3]: **جمال الغيطاني-التجليات-ص 367.**
[4]: **ناصر عبد الرزاق الموافي – القصة العربية عصر الإبداع – ص102.**

" **أنا مقبل على رؤية ما مضى و ما سيجيء في آن** "[1]

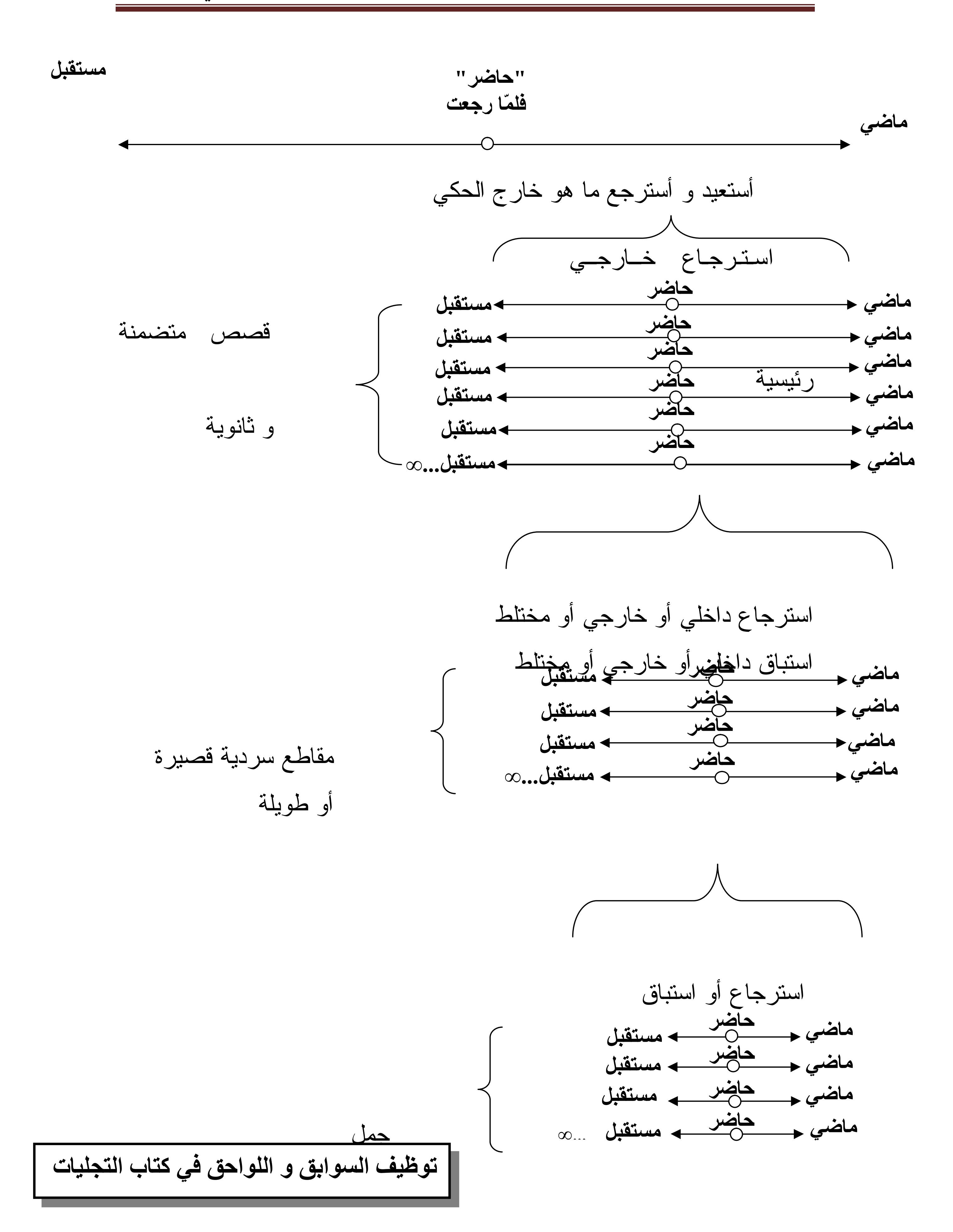
كيف يحدث له هذا ؟ كيف تلتقي شخصيات من الزمن الماضي القريب و البعيد بشخصيات من الحاضر في آن؟

هي لعبة الغيطاني في التجليات حيث تتداخل الأزمنة و تنصهر لتصب في قالب واحد حاضر.

و يمكننا قبل الختام توضيح وتبسيط ما استنتجناه عن السوابق و اللواحق من آليات و اشتغال في الصفحات التالية والأخيرة لهذا الفصل :

بداية تمثل الخطاطة كيفية توظيف جمال الغيطاني لسوابق واللواحق في كتاب التجليات وتبسطها:

[1]: **جمال الغيطاني - التجليات - ص 518.**



توظيف السوابق و اللواحق في كتاب التجليات

بهذه الطريقة افترضنا " زمنية تخص السوابق و اللواحق " رغم الفوضى الظاهرة و شدة التعقيد على مستوى المعمارية و الشكل. فكون الرواية استرجاعات خارجية لا يمنع من وجود كل أنواع التلاعبات داخلها بطريقة مركبة كالتي وضحّها الشكل، أيضًا نقطة الانطلاق المركزية أو الحركة الأولى لسرد " نقطة الصفر " تضم داخلها ما لا نهاية من حركات الانطلاق تبدأ بقصة معينة أو بعد قطع أو بتر مقطع معين.

كثيرًا ما فارق الغيطاني الاستعمال المألوف للسوابق و اللواحق بتوظيف الزمن توظيفاً يعجز عقل القارئ على الاحاطة به لأنّه يوحي بتحقق المعجز كمثل:

- **رحلت إلى عدة أماكن في وقت واحد...ص 63.**
- **شددت الرحال إلى الجهات الأربع الأصلية وأنا واقف لم أبرح مكاني...ص74.**
- **أسافر في وقوفي...أقف في سفري...ص131.**
- **خرجت عن أيامي إلى أيامي...ص156.**
- **انقسم عمري إلى عمرين متباعدين...ص179.**
- **رؤية المكان في زمانين أو أزمنة عدة، كل ذلك في نظرة واحدة...ص181.**
- **صرت السؤال الذي جال في خاطر أبي...ص190.**
- **كأنّي الفرع الذي خرج منه أصله...ص48.**
- **مما خصت به قدرتي، الإحاطة بعدة أشياء في وقت واحد...ص240.**

* أمام هذه المفارقات ربما تعجز تقنيات الزمن العادية.لأنّ ضبطها و تحديدها شبه مستحيل. هي لعبة أخرى من لعب السارد التي اجتهد كل الاجتهاد في إنتاجها. ثم اشترط لها لاعبين من ذوي الألباب و أرباب المجاهدات.
* فعلى القارئ أن يتمعن جيدا في قراءة كل قصة متضمنة، و أن يتعرف على الموقع الذي يحكي منه الراوي ثم فيما بعد يستخرج طبيعة المفارقة التي هي إما إسترجاع و إما إستباق بمزيد من التفصيل نقول:

*أن رؤية جمال عبد الناصر في زمن أب السارد

* رؤية أب السارد في زمن عبد الناصر

و من هنا يختلف تصنيف الأحداث فمجيئ عبد الناصر إلى سيناء الأبدية في زمننا هو حدث أو مفارقة أقرب للإستشراف التخييلي منه للإسترجاع و العكس فرؤية أب السارد في زمن عبد الناصر و مشاركة مثلا في حرب أكتوبرهو أقرب للإسترجاع التخييلي منه للإسترجاع.

و تبقى هذه الآراء و في كل الأحوال إجتهادات البداية التي قد تفتح مجالا و تنبه لدراسات أعمق و بتفصيل أكثر في المستقبل إن شاء الله.

يشتغل الاسترجاع و الاستباق بفاعلية في النص السردي عامة و في كتاب التجليات بخاصة لدرجة أنه لعب كل الأدوار تقريبا. ربما يرجع ذالك بالخصوص إلى طول الرواية. وبعد فحصنا و تمعننا في وظائفها لاحظنا أنها تنقسم إلى ثلاث:

اشتغال المفارقات الزمنية			
	اشتغال يخص القارئ	اشتغال يخص الخطاب الأدبي	اشتغال يخص الشخصيات
السوابق	-التهيئة النفسية -المساهمة في التأويل -المساهمة في البناء -تخييب الانتظار	المفارقة من أجل المفارقة أو لإحداث جمالية شعرية أدبية عن طريق التجديد المفارقة و المخالف للمألوف.	-التنبؤ بما سيحدث لشخصية -استشراف مستقبلها عن طريق فك المؤشرات
اللواحق	-التزود بمعلومات تكميلية -مقارنة الماضي بالمستجدات		-تذكير بحالها الماضي لإبراز التشابه و الاختلاف بينها -تمثل الشخصية حقبتها و مقارنتها بالزمن الحاضر

يركز الغيطاني في عملية الاسترجاع على محفزات تلعب دورا أساسيًا في وجود الماضي و استمرار يته في المقطع السردي الحاضر، فالباعث أو المنبه للذاكرة يلعب دوراً في كشط غطاء الزمن عن اللحظة المغيبة الماضية، و منحها صفة الحضور في النص.

كذالك تمنح القارئ فرصة التنقل بين أبعاد الزمن الروائي في حركة تلقائية طبيعية دون أن يشعر بالانعطاف المفاجئ و تغير مسار الزمن الروائي.

و من أهم المحفزات على استرجاع الماضي في التجليات هي الرائحة التي تكررت مرات عديدة: " **...يجفف عرقه، درت حوله رأيت الحدقتين، يود أن ينام، اقتربت منه، وقفت على مقربة، حتى شممت رائحة ثيابه و شعر رأسه ويا لعجبي، إنها نفس الرائحة التي نفذت إلى انفي في طفولتي، كنت أنتظر عودته في الظهيرة، اجري، أتعلق بعنقه، يحيطني بيديه لو كانتا فارغتين و ينحني لي، لو أنه يحمل قرطاسًا، به طعمية ساخنة، أو رغفة، أو خضارًا، أو لحمًا، أو...فاكهة، لم يردني أو يكسفني، كنت أشم رائحته التي تختلط برائحة حلته الصفراء الكاكية، نفس الرائحة التي وهنت مع الزمن فيما بعد لقلة عناقنا و ندرته و تباعدنا، هي، هي أشمها، رائحة أبي الخاصة، تلك ولت، أفلتت مني إلى الأبد...**"[1]

هكذا كانت الرائحة سببًا في استرجاع ذكريات الطفولة المغمورة بالحنان و الفيض الأبوي. و مثلما أعادت رائحة عرق الأب الخاصة ذكريات الصبا، أعادتها رائحة المطر العتيق "**...و إن الرائحة المصاحبة لي في ذلك الموقف، رائحة المطر العتيق الذي مضى على نزوله زمن و جمعت قطراته في شقوق رخوة أو حنايا نبات، و تلك رائحة مؤلمة لشجون مثيرة لما مضى...**"[2] أيضًا الأصوات تثير الذاكرة و تجعلها تقفز من حاضرها لماضيها " **إن كل ما أسمعه يمت إلى مقام الصبا...**"[3]

فعلا تلعب الحواس دورًا أساسيًا في تحفيز الذاكرة لتتم عملية الاسترجاع، فالرؤية البصرية في الحاضر قد تجعلنا نستعيد الماضي، أيضًا الرائحة و كل ما يمكنه أن يثيـــــر

[1]: **جمال الغيطاني.التجليات.ص 108.**
[2]: **المصدر نفسه .ص 310.**
[3]: **المصدر نفسه .ص310.**

حواس الإنسان. في التجليات لعبة حاسة الشم دور البطولة في استحضارات الحدث الماضي بالمقارنة مع بقية الحواس الأخرى.

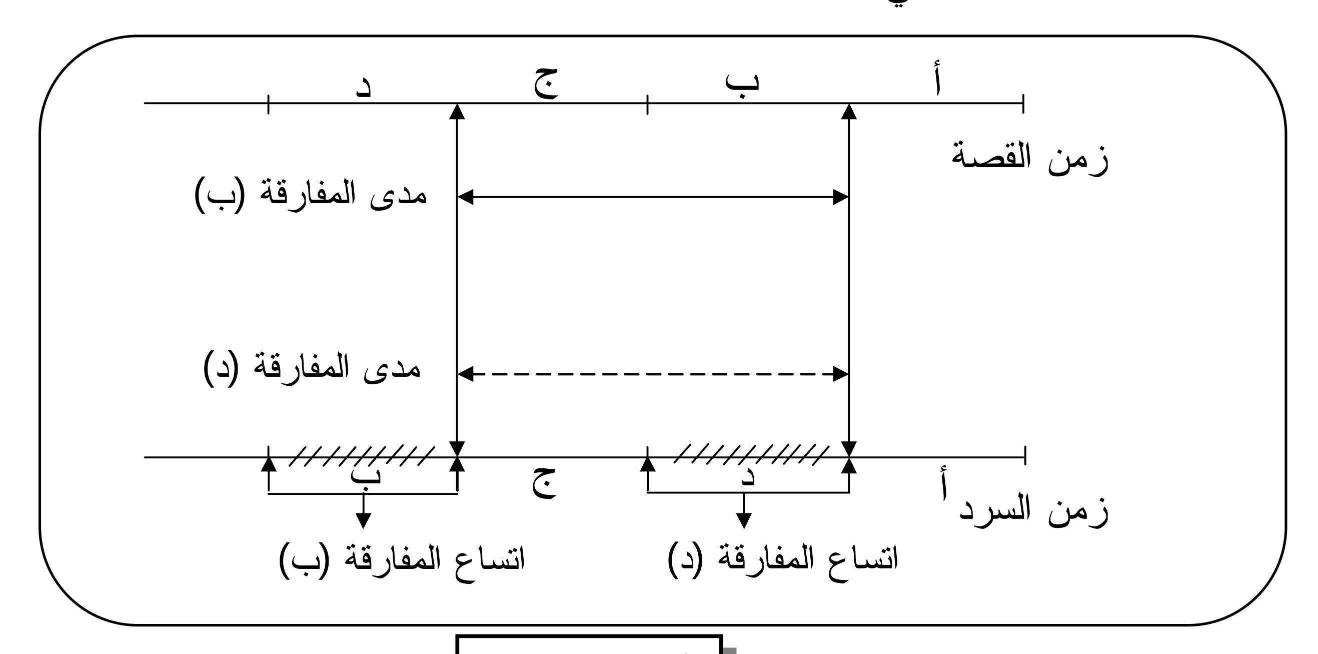
كما تعد اللحظة الآنية من أهم منبهات الذاكرة، بما تحتويه من شخوص و أحداث و أمكنة و أشياء تحفز على استدعاء الماضي لما فيه من علاقة مع هذا الحاضر، فموت أب السارد مثلاً و هو في غربة عن هذا الولد الذي طالما ضحى من أجله و إخوته جعله يستعيد ماضي أمة بكاملها لتصبح المقارنة بين الحاضر و الماضي دفعًا للشخصية إلى استحضار الزمن الماضي و رؤيته من منظور زمن جديد، وفق خصوصية التجربة الحاضرة و أبعادها.

5- المدى " portée " و الاتساع "Amplitude "[1] و تجلياتهم في الرواية:

و الذي يجب أن نشير إليه قبل خروجنا من المفارقة، أنّ كلّ مفارقة سردية لها مدى (portée)، و اتساع (amplitude) ويعتبر مدى المفارقة المجال الفاصل بين نقطة انقطاع السرد و بداية الأحداث المسترجعة أو المتوقعة.

قد عبّر جيرار جنيت عن هذه النقطة بقوله يمكن للمفارقة الزمنية أن تذهب في الماضي أو المستقبل، بعيداً كثيراً أو قليلاً عن اللحظة الحاضرة " أي لحظة القصة التي تتوقف فيها الحكاية لتخلي المكان للمفارقة الزمنية "[2]: سنسمي هذه المسافة الزمنية مدى المفارقة الزمنية،و يمكن للمفارقة الزمنية نفسها أن تشمل أيضًا مدة قصصية طويلة كثيراً هذا ما نسميه سعتها.

انطلاقا من هذا المفهوم حاول حميد لحمداني توضيح المدى والاتساع من خلال الشكل التالي "[3]:



المدى و الإتساع

---

[1]: **G Genette – op-cit-p 89.**

[2]: **جيرار جنيت – خطاب الحكاية –ص 9.**

[3]: **حميد الحمداني- بنية النص السردي – ص 75.**

ويلاحظ بعد ذالك من خلال الشكل تساوي اتساع المفارقتين معاً، لأنّ اللحظة (د) تحل في زمن السرد محل اللحظة (ب) كما تحل اللحظة (ب) في زمن السرد محل اللحظة (د)ثمّ إنّ مدى المفارقة يتحدد بين بداية اللحظة المفارقة في زمن القصة، و بدايتها في زمن السرد، سواء كانت استرجاعا (استذكارا) أو استباقا لأحداث لاحقة.

إنّ اتساع المفارقة (د) في زمن السرد يشير في الرسم السابق إلى الاستباق، واتساع المفارقة (ب) في زمن السرد يشير إلى استرجاع لحظة ماضية، لأنّ (ب) في زمن القصة تقع في المرتبة الثانية و لكنّها في زمن السرد تقع في المرتبة الرابعة.

من خلال التعقيب و الشكل استطاع حميد لحمداني أن يوضّح كيف تحدث المفارقات الزمنية من خلال إحلال نقطة محلّ نقطة (استباقا أو استرجاعا) وكيف يتساوى مع ذالك الاتساع و الذي يمكنه من خلال نماذج أخرى أن يطول أو يقصر و قد وضّح أيضاً المدى الذي يعتبر مسافة زمنية تتحدد من اللحظة المفارقة في زمن القصة و بدايتها في زمن السرد.

إن المتأمل للتجليات يجدها استرجاعًا خارجيًا بعيد المدى، يمتد سنين لا حصر لها. ولما كان تحديد مكان المفارقة الزمنية يعتمد على المسافة الزمنية التي ارتد فيها الراوي إلى الوراء. فانّ قياس مدى ارتداد راوي رواية التجليات في الرواية الإطار غير ممكن لأنّه كثيرًا ما يسافر إلى أزمنة لا يعلمها حتى هو، و هناك عدة مؤشرات تدل على سرمدية المدى الزمني في التجليات:

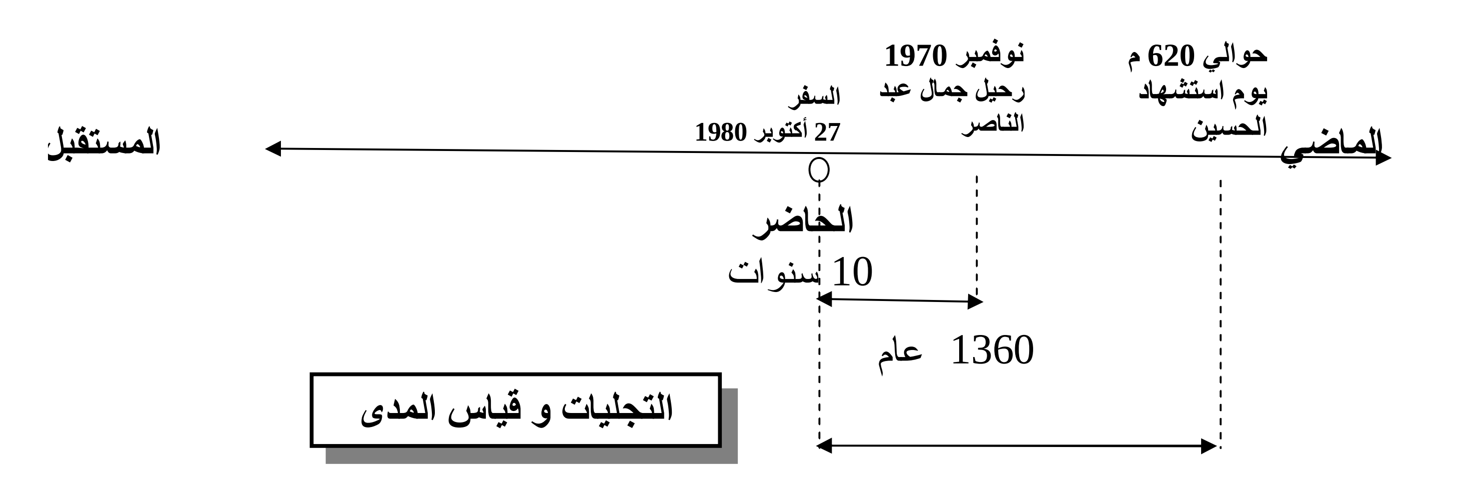
الصفحة	مؤشرات الزمن الغير محدد
392	عصريوم... .
463	المستقبل النائي...................................... ....
496	امضيبي إلى الزمن، اصحبني إلى الدهر.......... ....
521 527 542	الزمن العتيق.. ....
668	الزمنالقديم.. ....
669	الزمنالآفل.. ....
669	حدث ذات غروب.......................... ....
674	ليلة مولية قصصية......................... ....
680	الظهيرة النائية.. ....
757	دهراً عتيقًا.. ....
704	أزمنة مندثرة..................................... ....
800	منذ زمن بعيد............................. ....

هذه بعض الإشارات التي تدل على سرمدية المدى الزمني في الرواية. لكن يجب أن لا ننسى أن داخل الرواية الإطار يوجد الكثير من الاسترجاعات المضبوطة تاريخيًّا والتي يمكننا قياس مداها:

" عرفت ها هنا أن ألفًا و ثلاثمائة و ستين عاما قد انقضت على استشهاد من قطر حبه في نخاعي، مولاي الحسين، وأن عشر سنوات و شهراً واحدا قد انقضت على رحيل من صارت أيامه حلمًا، جمال عبد الناصر..."[1] .

توضح الفقرة و تفصح عن المدى الذي يفصل بين يوم سفر السارد في 27 أكتوبر و يوم غياب جمال عبد الناصر و الحسين عن الدنيا و يحدد اليوم بقوله " **في هذا اليوم بقي لشمس مرات شروق توازي المشارق التي تمت أي انتصف عمر كوكبنا تمامًا، هذا ما ألقى في معارفي و لا تسألوني الشرح أو الزيادة فالملم صعب، و الخطب وعر، هذا يوم تعارفنا على تسميته بالاثنين، الثاني من السبعة، يوافق السابع و العشرين من أكتوبر، ألف و تسعمائة و ثمانين، طبقًا للتقويم الميلادي..."**[2].

يمكننا توضيح مدى هذه المفارقة من خلال الشكل التالي:



بهذه الطريقة يتحدد مدى المفارقة، من حاضر التلفظ إلى ما يفصل هـــذه الأحداث عنها و في التجليات، وبقدر سرمدية الزمن الطويل المدى والإشـــارات الدالـــة على أن

[1]: جمال الغيطاني التجليات - ص 474.
[2]: جمال الغيطاني - التجليات - . ص474.

الزمن غير محدود يمكننا تحديد مدى أغلبية المفارقات الزمنية ذلــك لأن الـــسارد ساعدنا بإعطاء العديد من التواريخ التي تمكننا من حسابها. ربما يرجع هذا لكـــون السارد يتعمد التصريح بالتاريخ الذي مازال يعيد نفسه في الحاضر إلا أنه كثيرا ما يوغل في الزمن الماضي لدرجة أن يفلت منه المدى و الاتساع و كثيرا ما يـــشير إلى ذلك: " **و إن المدى يتسع، و الوقت يطول، و الزمن مساعد على النسيان، و كما نسيت اليوم تنسى، فسبحان من له الدوام...**"[1] و كلما اتسع المدى فقدت منه عدة أشياء مهمة ربما كان يريد أن يشير اليها و ضاعت " **أمور شتّى فقدت مني، بحكم المدة و اتساع النقلة** "[2]

و مثلما يحدد مدى الاسترجاع، يحدد مدى الاستباق و المفارقتان تتشابه في إحداث هذا التذبذب الزمني و انزياح الزمن عن مساره الكرونولوجي، لكن نلمح بعض الاختلاف في البنية حيث المقطع الاسترجاعي الحكائي ينير الماضي و يمنحه استمرارية الحضور وبالتالي قد يدوم سنين طويلة على مستوى صفحات عديدة، في حين الاستباق ليس إلا إشارات قصيرة لا تتجاوز صفحة أو صفحتين. هذا موضوع آخر له أهميته الخاصة في درس الزمن و التي سوف نحاول معاينتها في الفصل المقبل.

---

[1]: **جمال الغيطاني- التجليات- ص 320.**
[2]: **جمال الغيطاني- التجليات -ص 516.**

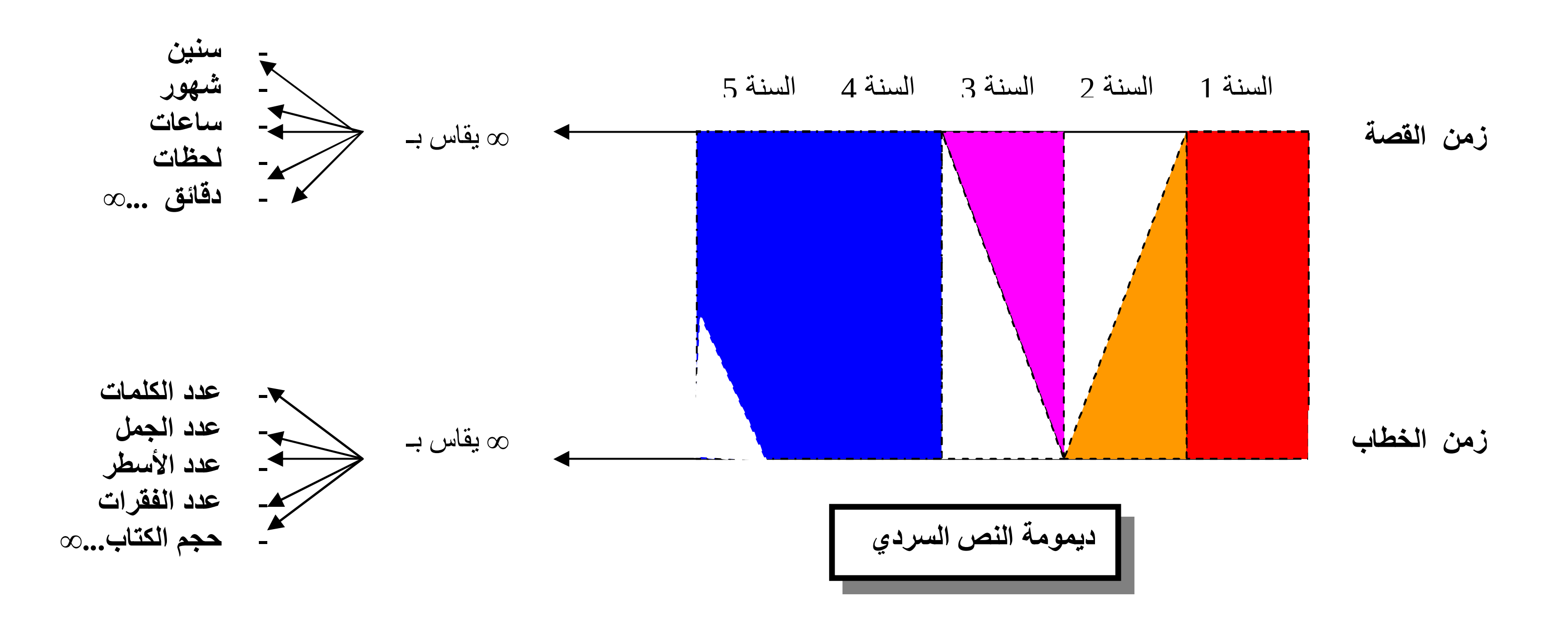
1- حركة الزمن السردي(سرعة النص و بطؤه) *La durée*[1]

قد أطلق عليها الباحثون عدّة مصطلحات منها: الديمومة، السرعة، الإيقاع، الاستغراق...و تعني " العلاقة بين قياس زمني و قياس مكاني «كذا متر في الثانية وكذا ثانية في المتر»: فسرعة الحكاية تحدد بالعلاقة بين مدة القصة، مقيسة بالثواني و الدقائق و الساعات و الأيّام و الشهور و السنين ». والطول «هو طول النص، المقيس بالسطور والصفحات "[2] أي تعبر عن طبيعة العلاقة القائمة بين فترة الأحداث المروية يوم، شهر، سنة، أسبوع وبين مدة السرد حيث يمكن للكاتب أن يروي أحداثاً جرت في سنة كاملة في صفحة أو صفحتين و قد يعرض لنا يومًا أو ساعة من الزمان في صفحات عديدة، فالعلاقة بين الزمن الواقعي و زمن السرد ترتبط بسرعة تقديم الأحداث، يتضح إذن أن العلاقة الكائنة هنا تكمن في الصلة بين الكم النصي و الكم الزمني لهذا الكم النصي و تستعمل ميك بال العلاقة المكانية الزمانية rapport spation temporel في تعريفها لسرعة السرد أو ما أسمته بالمدة التي تعين الإيقاع الذي هو العلاقة المكانية و الزمانية بين مدة الحكاية و طول القصة "[3] و يمكننا توضيح تبسيط ذلك من خلال هذه الترسيمـــة:

[1] : **G.Genette, op, cit. P122**

[2]: **جيرار جنيت .خطاب الحكاية.ص 102.**

[3]: **محمد الخبو – الخطاب القصصي في الرواية العربية المعاصرة – ط1،2003-ص 135.**



بهذه الترسيمة حاولنا أن نوضح كيف يمكن أن نقيس المدة بدرجة الزمن الحكائي في علاقته بنسبة الصفحات كما وضحنا تمظهرات التقنيات الأربع المكونة للمدة ثم سنحاول فيما بعد التطرق لكل تقنية و تفصيلها على انفراد.

إن العلاقة بين الزمن الواقعي و زمن السرد ترتبط بسرعة تقديم الأحداث " فبإمكان الكاتب أن يعجل في مجرى الأحداث و حياة الشخصيات، كما بإمكانه أن يبطئ في السرد جاعلاً الأحداث تتعاقب بصفة طبيعية، يسمرها أحيانًا في لحظة واحدة."[1] وهذا ما وضحه جان ريكاردو واصفاً طبيعة الكتابة السردية في كتابه " قضايا الرواية الجديدة "[2]: بأنّ تطور الحكاية يتأرجح دائماً بين حدين متناقضين: الاستطراد الذي يكبح و الاقتضاب الذي يسرع، و بالقدر الذي تنمو فيه القصة المتخيّلة على أنّها تشخيص للكتابة التي تبنيها فليس من النادر أن تراهما متوافقين بحسب كل من هذين الإمكانين.

---

[1]: **بسام بركة . ماتيو قويدر .هاشم الأيوبي .مبادىء تحليل النصوص الأدبية . ص 109.**
[2]: **جان ريكاردو.قضايا الرواية الجديدة . ترجمة صباح الجهيم .وزارة الثقافة و الإرشاد القومي دمشق 261.**

إذاً لا يمكن للنص السردي أن ينطلق من دون إيقاع rythme يتراوح بين السرعة المفرطة كالحذف و البطء الشديد والوقفة الوصفية وما يتوسطها من درجات متفاوتة السرعة و البطء.

و قياس المدة يعتبر عملية جدّ صعبة " إنّ المدة التي يُحسُ في شأنها بالصعوبات أيّما إحساس، لأنّ وقائع الترتيب أو التواتر يسهل نقلها دونما ضرر من الصعيد الزمني للقصة إلى الصعيد المكاني للنص: فالقول إنّ حادثة « أ » تأتي بعد حادثة « ب » في التنظيم المركبي لنص سردي، أو أنّ حادثاً « ج » يروى فيه « مرتين » قول بقضيتين معناهما واضح، و يمكن مقارنتهما مقارنة واضحة بتوكيدات أخرى مثل: إنّ الحدث « أ» سابق الحدث « ب » في زمن القصة أو إنّ الحدث « ج » لا يقع فيه إلاّ مرةً واحدة. ومن ثمّ فالمفارقة هنا بين الصعيدين شرعية و ملائمة. وبالمقابل، فمقارنة مرّة حكاية ما بمدة القصة التي ترويها هذه الحكاية عملية أكثر صعوبة، وذلك لمجرد ألا أحد يستطيع قياس مدّة حكاية من الحكايات، فما يطلق عليه هذا الاسم تلقائيًا لا يمكن أن يكون غير الزمن الضروري لقراءته، لكنّه من الواضح كثيراً أنّ أزمنة القراءة تختلف باختلاف الحدوثات الفردية، و أنّه- على خلاف ما يحدث في السينما، أو حتى في الموسيقى – لا شيء يتيح لنا تحديد سرعة « عادية » للأداء" [1] .

و قد قارن هذه العلاقة الصعبة التحديد بالحركات في الموسيقى حيث أنّ المقاطع الموسيقية محددة الإيقاع من حيث السرعة tempo " و تتميز الموسيقى بحركات أربع أساسية تذهب من الأداجيو Adagio إلى الأندانته Andante إلى الأللجرو Allegro إلى البرستو Persto "[2] .

---

[1]: جيرار جنيت- خطاب الحكاية.ص 101.
[2]: يمنى العيد- .بناء الرواية.ص 81.

أين تكسب القطعة الموسيقية ميزتها الخاصّة بها، لأنّه في الموسيقى القديمة كان لكل شكل قواعد محددة لمواضع استخدام السرعات المختلفة و المتنوعة. و لكن تطورت الأشكال الموسيقية و كسرت عصا الطاعة على القوالب الجافة الجامدة و هذا ما حدث مع الرواية التي تسير في طريق التجريب و الابتكار، فتركت تباين السرعات و استخدمت سرعة ثابتة.

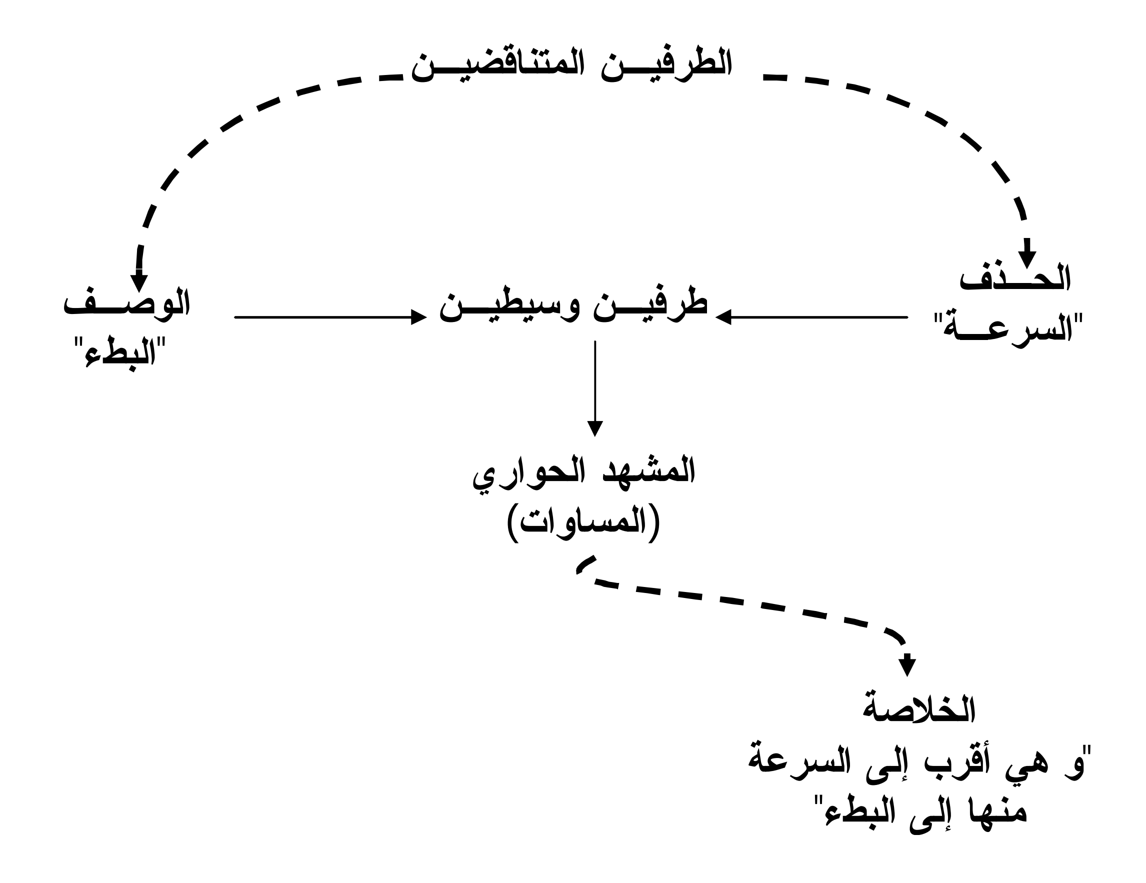
مع ذالك يمكننا أن نقول إنّ ضبط الحركات في الموسيقى على صعوبتها تبقى أسهل من قياس المدة في العمل السردي و الذي يمكننا فعله هو " ملاحظة الإيقاع بالنظر إلى اختلاف مقاطع الحكي و تباينها، فهذا الاختلاف يخلق لدى القارئ دائمًا انطباعاً تقريبيًا عن السرعة الزمنية أو التباطؤ الزمني "[1] .

و عليه اقترح جيرار جنيت أن يدرس الإيقاع الزمني من خلال أربع تقنّيـات حكائيّـة " هذه الأشكال الأساسية الأربعة للحركة السردية، و التي سنسميها من الآن فصاعداً الحركات السردية الأربع، هي الطرفان و هما(الحذف و الوقفة الوصفية)، ووسيطان هما: المشهد الذي هو حواري في أغلب الأحيان، و الذي سبق أن رأينا أنه يحقق تساوي الزمن بين الخطاب و القصة تحقيقًا عرفيًا؛ و هو مصطلح نترجمه بالحكاية المجملة أو بالمجمل على سبيل الاختصار - وهو شكل ذو حركة متغيرة بينما للثلاثة الأخرى حركة ثابتة، من حيث المبدأ على الأقل، تستغرق بمرونة كبيرة في السير كلّ المجال المتضمن بين المشهد و الحذف "[2].

في هذه الفقرة توضّح اقتراح جنيت لمعالجة تقنيات النسق الزمني للسرد و علاقته بزمن الحكاية في الخطاب الروائي و التركيز على وتيرته من حيث السرعة و البطء عبر مظهرين:

---

[1]: حميد الحمداني- .بنية النص السردي.ص 76.
[2]: جيرار جنيت – خطاب الحكاية– ص 108- 109.



الأشكال الأساسية للحركة السردية

ففي الطرفين المتناقضين يتسارع زمن الخطاب في الحذف بصورة كبيرة نتيجةً للقفز الزمني السردي، أمّا الوقفة الوصفية فإنّ زمن الخطاب يتّسع و يمتد في الوصف في مقابل تباطؤ زمن القصة أو انعدامه تقريبًا، أما في الطرفين الوسيطين فيكون المشهد في الغالب حواريًا و يتحقق فيه شيء من المساواة بين القصة و الخطاب، ثمّ تأتي الخلاصة التي تعني أن يسرد السارد بإيجاز و تعمل على تسريع السرد.

و الآن سوف نحاول وضع معادلة لكل حالة، ثمّ نوضّح طبيعة كل واحدة والوظائف و الأدوار التي يتوخّاها الكاتب وراء استعمالها. وقبل وضع المعادلة أو الصيغ الرياضية نشير لرموزها تجنبًا لأي إشكال أو التباس:

ز خ : زمن الخطاب

ز ق : زمن الحكاية(القصة)

< : أكبر

> : أصغر

∞ : مالا نهاية

1-1 الحذف: L’éllipses [1]

ز خ=0، ز ق=مدة لا متناهية / إذن ز خ< ∞ زق

ترجمته سيزا قاسم بالثغرة بينما الترجمة التي عرفت انتشارا وتعارف عليها معظم النقاد هي الحذف ويعني أقصى سرعة ممكنة يحققها السرد، فيها يتخطى السارد لحظات حكائية كاملة كما لو أنها ليست جزءًا من المتن الحكائي و ذالك لصعوبة سرد الأيام والحوادث بشكل متسلسل " لأنّه من الصعب سرد الزمن الكرونولوجي، و بالتالي لابد من القفز واختيار ما يستحق أن يروى، كما تساعدنا تقنّية الحذف على فهم التحولات والقفزات الزمنية التي تطرأ على سير الأحداث الحكائية "[2] و لا يبغي ترك هذه الثغرات معظم الروائيين لأنّ بعضهم يحبذ التسلسل الكرونولوجي في القصة بحصر الزمن القصصي ضمن حدود ضيقة وقد يساعدنا في فهم القصة، الرئيسية عن طريق الرجوع إلى الوراء وإدخال لحظات من الماضي.

استعمل الحذف كثيراً الروائيون التقليديون، حيث تجاوزا عدة مراحل دون ذكرها وأشاروا إليها فقط بقولهم مثلاً «مضى عام »، « مرت أيّام »، « انقضت سنوات »...

[1] **G. Genette. Op, cit. P 12**

[2]: **مها حسن قصراوي.الزمن في الرواية العربية.ص 232.**

" إنّ القطع غالبًا ما يكون في الروايات التقليدية مصرح به و بارزًا، غير أنّ الروائيين الجدد استخدموا القطع الضمني الذي لا يصرح به الراوي، وإنّما يدركه القارئ فقط بمقارنة الأحداث بقرائن الحكي نفسه. و الواقع أنّ القطع في الرواية المعاصرة يشكل أداة أساسية لأنّه يسمح بإلغاء التفاصيل الجزئية التي كانت الروايات الرومانسية و الواقعية تهتم بها كثيرًا، و لهذا فهو يحقق في الرواية المعاصرة نفسها مظهر السرعة في عوض الوقائع، في الوقت الذي كانت الرواية الواقعية تتصف بالتباطؤ "[1].

من هذه الفقرة نستنتج أنّ الحذف ينقسم إلى نوعين:

1-1-1 حذف محدد أو معلن: Ellipse déterminée[2]

أيّ تحدد الفترة الزمنية بصورة صريحة بحيث يتمكن القارئ من تحديد ما حذف زمنيًا من السياق السردي و يكون هذا التحديد بعبارات موجزة جدّا لحجم المدّة المحذوفة من القصة مثل «مرت سنتين » « انقضت ستة شهور»...

2-1-1 حذف غير محدد أو غير معلن: Ellipse indéterminée[3]

فيه ينتقل السارد من فترة إلى أخرى و هو غير مبال بتحديد حجم المدّة الزمنية المتخطّاة، أمّا على المستوى الشكلي " فقد ميّز « عبد العالي بوطيب » في الحذف صنفين هما الحذف الصريح و الحذف الضمني "[4] .

أ- الحذف الصريح: L'ellipse explicite[5]

وفيه يشير الكاتب صراحةً إلى وجود مدة زمنية دون تحديد حجم هذه المدة المخصوصة.مثل (مضت سنوات) أو (إنقضت شهور).

---

[1]: حميد الحمداني- بنية النص السردي- ص50

[2] : G.Genette.op,cit, p :139
[3] : G.Genette.op,cit, p :139

[4]:عبد العالي بو طيب- إشكالية الزمن في النص السردي- ص 138.

[5] : G.Genette.op,cit, p :139

ب - الحذف الضمني: L’ellipse implicite [1]

هناك يشير الكاتب إلى الحذف و لا يصرح به عكس السابق، و هذا النوع موجود في جميع النصوص السردية المعمول بها، في الكتابة الروائية، حيث لا يظهر الحذف في النص، بالرغم من حدوثه و لا تنوب عنه أيّة إشارة زمنية أو مضمونية، إنما يكون على القارئ أن يهتدي إلى معرفة موضعه باقتفاء " أثر الثغرات و الانقطاعات الحاصلة في التسلسل الزمني الذي ينظم القصة "[2] فيكون من الصعب على القارئ اكتشاف مواطن الحذف و استخراجها ولكن تمنع النص على المتلقي و تزيد من جمالية النص " فعندما تتخطى الفجوة حدًا معيّنًا تتحول لذة المتلقي الناجمة عن ملء هذه الفجوة أو مسافة التوتر إلى انزعاج، ذالك لأنّ المهمة التي تمنح للمتلقي خلال فعل الاتصال الفنّي، وهي مهمة المشاركة في إبداع النص الفنّي "[3] و لمّا يكون الحذف بكثرة و تزيد الصعوبة عن حدّها تصبح غموضا، يبعد المتلقي عن النص لأنّه غير قادر على فهمه.و يمكن أن نوضح الحذف من خلال الرسم التالي[4]:

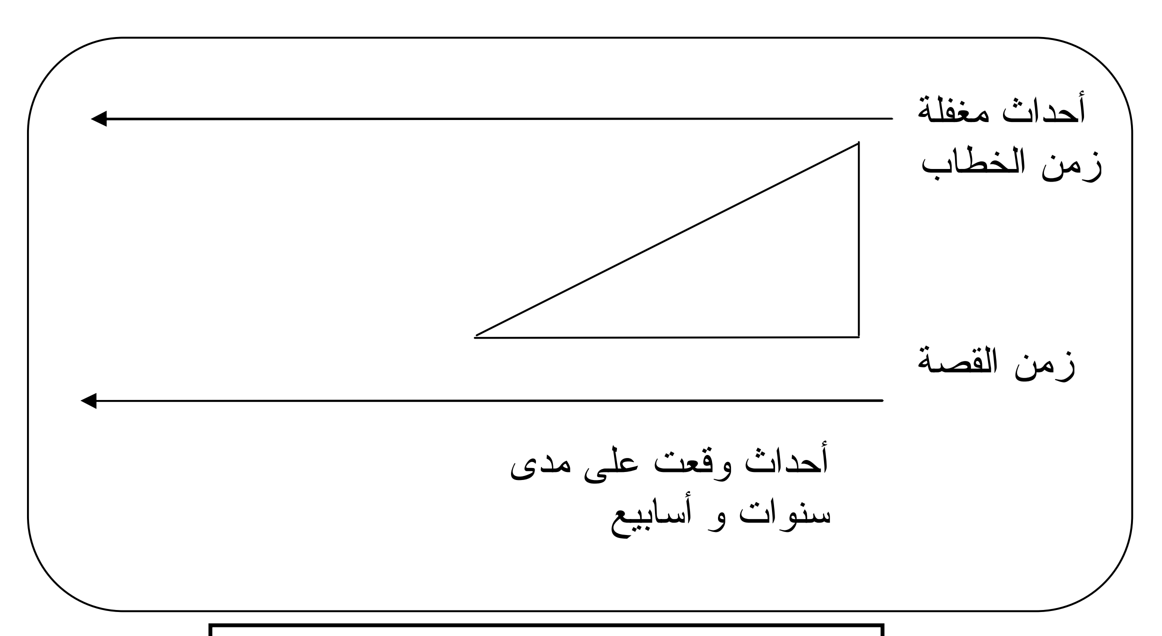
---

[1] : G.Genette.op,cit, p :139

[2]: حسن بحراوي .بنية الشكل الروائي.المركز الثقافي العربي.بيروت.ط1 .1999.ص 162.

[3]: محمد علي مقلد –الشعر و الصراع الأيديولوجي – دار الأدب ص 254.

[4]: سيزا قاسم .بناء الرواية.ص 80.



ثغرات الأحداث المحذوفة على مستوى الخطاب

من الرسم نلاحظ وجود خطين متوازيين الخط السفلي يمثل زمن القصة كما وقعت في الواقع. أمّا عندما نقلناه إلى زمن الخطاب وجدنا أنّ الراوي قد أغفل أحداثاً لا متناهية المدّة و بالتالي لم نضع لها خطاً أمام زمن الخطاب ممّا يدل على أنّها محذوفة.

3-1-1 ثغرات الأحداث المحذوفة في الرواية:

و لأنّ التجليات رواية طويلة تحكي حقب زمنية متباعدة جاء الحذف بكثرة " **و قد كان إذا مشى أبي في جنازته، و ليلة العزاء وقف بجوار الأولاد يصافح من قدموا و هم كثير، غير أنّ المقام لم يطل به، بعد أربع سنوات أتم طريقه، و بدأ هجرته الكبرى ورقد على مقربة من الرجل** "[1].

إذاً بعد أربع سنوات لحق الأب بالرجل و نام على مقربة منه، لكن ما حدث في السنوات الأربع محذوف صراحة و محدد، ومن أسباب الحذف عدم وجود أهمية أو قيمة في تلك السنوات.

[1]: **جمال الغيطاني- التجليات- ص 771.**

و أحيانًا نجد الصفحة الواحدة غنية بمواقع الحذف: " **يوصيني بالصبر و الشدة، إذن اليقين، أصعد السلم مستندًا إلى الجدار، هذه الدراجات نزلتها منذ عشر ساعات** "[1].
من هنا تبدو عشر ساعات محذوفة لا ندري ماذا كان السارد يفعل فيها و في تقدم الصفحة نجد حذف آخر " **أمّا إسماعيل فيفصله عنا يباب شاسع، انه هناك انقضى على سفره أربعة شهور يطلب العلم في الطرف الآخر من المحيط الأعظم...**"[2] يصرح السارد بالزمن المحذوف من حياة إسماعيل بأربعة أشهر منقضية و هو في غربة بعيد عن وطنه و أهله و لم يحضر موت أمه. و كل ما حدث في هذه الفترة مغفل مجهول.

- كثيرًا ما يعلن الغيطاني في التجليات عن الحذف محددًا الفترة الزمنية بصور صريحة للقارئ مجنبًا إياه عناء البحث.
- كما يقفز بزمنه السردي ليسقط أحداثًا لا أهمية لها بين زمن ما قبل الحذف و ما بعده، و بذلك يتم تسريع السرد.
- من دلالات الحذف في التجليات أيضًا، إدراك الكاتب أن الوقائع التاريخية في الفترة الزمنية المحذوفة لا تضيف شيئاً جديداً، مما جعله يستغني عنها باعتبار أن ما سبق الحذف من أحداث و ما لحقه يكفي لترجمة الرؤيا.

أمّا الحذف الغير معلن فهو موجود في الرواية بنوعية الصريح و الضمني، لا يوجد نص رواية تخلوا من حذف ضمني يطرأ على نسيجها الزمني، فيعمل على تقليص زمن السرد و تسريعه.
في نص التجليات لعب الحذف الضمني دورا ملحوظا،و لأن الرواية سفر في الزمن جاء الحذف في كل صفحة من صفحات الكتاب تقريبا:

---
[1]: **جمال الغيطاني - التجليات - ص 784.**
[2]: **جمال الغيطاني - التجليات - ص784.**

الصفحة	الإشارات الدالة على الحذف الصريح و غير المحدد
601	بعد مضي أيام
608	مضى زمن طويل
690	لحظات مارقات
550	منذ عشرات السنين
312	منذ سنوات نائية
703	بعد مرور سنين
738	بعد أيام قليلة
747	بعد حين
751	بعد قليل
762	سنين قبل تمام الأجل
726	بعد سنوات عديدة
776	بعد زمن غير قصير
795	بعد ساعات
776	بعد زمن غير قصير
794	منذ ساعات

هذه عينة قليلة من الإشارات الدالة على الحذف الصريح الموجود بكثافة داخل التجليات لدرجة يصعب إحصاؤها. كلها تشير إلى وجود مدة محذوفة من السرد لأسباب معينة قد تكون غير مهمة أو طويلة بحيث لا يستطيع الكاتب سردها كلها. يختلف هذا النوع عن سابقه في كون المدة الزمنية غير معروفة فلما يقول الكاتب مثلاً « **مضى زمن طويل** » هنا الزمن الطويل غير محدد. مفتوح على التأويل و على القارئ الجدّ و الاجتهاد لمعرفته.

- إلى جانب الحذف الصريح يندرج نوع آخر من الحذف هو أيضًا محدد و معلن لكن لا يوجد إشارات تدل عليه أو تصرح بوجوده إنما يستخلص ضمنيًا من سياق الكلام.

- في التجليات لعب هذا النوع « الحذف الضمني » دوراً كبيراً أيضًا حيث الرواية تحكي حقبة طويلة من تاريخ المسلمين تمتد هذه الحقبة من العصر الحديث إلى عصر بداية الدولة الأموية. أما ما حدث ما بينهما فهو محذوف و من أمثلة الحذف الصريح ما جاء في هذه الفقرة " **عرفت ها هنا أن ألفًا و ثلاثمائة وستين عامًا قد انقضت على استشهاد من قطر حبه في نخاعي، مولاي الحسين. و أن عشر سنوات و شهراً واحدًا قد انقضت على رحيل ما صارت أيامه حلمًا، جمال عبد الناصر، في هذا اليوم بقي لشمس مرات شروق توازي المشارق التي تمت، أي انتصف عمر كوكبنا تمامًا، هذا ما ألقى في معارفي و لا تسألوني الشرح أو الزيادة فالملم صعب، و الخطب وعر، هذا يوم تعارفنا على تسميته بالاثنين، الثاني من السبعة يوافق السابع و العشرين من أكتوبر، ألف و تسعمائة و ثمانين طبقً للتقويم الميلادي...**"[1] *يوجد داخل الفقرة حذف صريح لفترات زمنية طويلة المدى فمن حاضره في يوم 27 من أكتوبر 1980 إلى عام 1970 حيث وفاة جمال عبد الناصر تاركًا عشر سنوات محذوفة أيضًا يقفز إلى يوم استشهاد الحسين

---

[1]:جمال الغيطاني- التجليات- ص 474.

***: لقد سبق و أن إستشهدنا بهذا المقطع من التجليات للإستدلال على المدى و الإتساع، أما هنا فقد استشهدنا به لنوضح مواقع الحذف للقارئ، و هذه ظاهرة كثيرا ما تتكرر في بحثنا هذا، فتكرار الجملة أو فقربة معينة لا يعني ذلك التكرار الفارغ و إنما رجوع إلى نفس المكان "المقطع السردي" لخصوبته و غناه بحيث يمكننا إستخراج أشياء جميلة غير التي تم إستخراجها.**

كحدث تاريخي مهم عند المسلمين[1] تاركًا ألف وثلاث مئة وستين سنة من عصر السارد إلى عصر الدولة الأموية و كل أحداث العصر العباسي و المماليك و العثماني...الخ محذوفة.

و في رواية تجريبية مثل التجليات لا يمكن تحديد الحذف الضمني بسهولة، لأنّها مبنية عليه فتشظي الزمن وانشطاره في اتجاهات مختلفة " الماضي، الحاضر ، المستقبل " تجعلنا غير قادرين على ضبط مكان الحذف، لكنه يبرز بصعوبة أقل في الروايات ذات الزمن التتابعي المتسلسل.

في الختام نستنتج أنّ رواية التجليات غنية بمواطن الحذف سواء أكان هذا الحذف معلناً أو غير معلن (صريح، ضمني) بسبب معالجة فترات زمنية بعيدة. و بفضل الحذف تمكن الكاتب من تجاوز الأحداث الهامشية و الوقت الفائض في السرد. كما ساعد على كسر رتابة التسلسل الزمني الذي هيمن في فترة ما على زمن السرد الروائي إلى تلاعب زمني جديد، يسقط الفترات الميتة و يتجاوز الأحداث غير المهمة في السرد.

---

[1]: **يراجع-ابن الأثير.الكامل في التاريخ.دار الكتاب العربي.بيروت. لبنان.الجزء الثالث. ط3 1400ه – 1980م.**

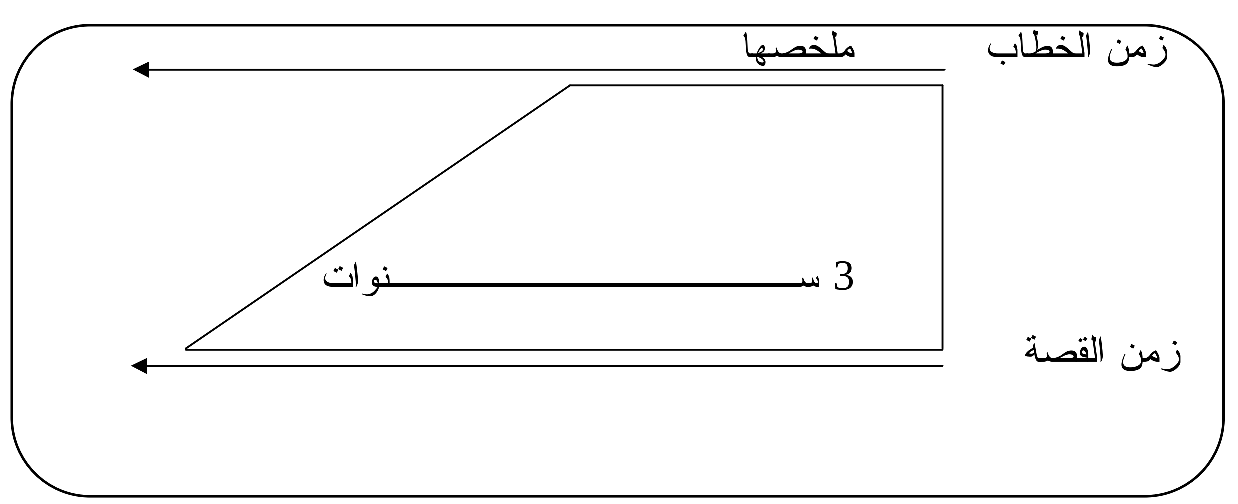
2-1- **الخلاصة:** " **Résumé** " أو " **Sommaire** "[1]

ومعادلتا الرمزية كما حددها جيرار جنيت[2]*

زمن الخطاب < من زمن القصة
ز خ < ز ق

1-2-1 ماهية التلخيص:

يعني التلخيص سرد مختصر موجز يكون فيه زمن الخطاب كما توضح المعادلة أصغر جدّاً من زمن القصة حيث تتضمن البنى السردّية تلخيصات لأحداث و وقائع دون تفاصيل كأن يستخرج من زمن القصة الطويل فكرة عامّة أساسية و تذكر في زمن الخطاب. فنذكر السنوات الطوال في صفحات معدودات و يوضّح قولي الرسم التالي[3]:



الأحداث الموجزة على مستوى الخطاب

[1] : **G.Genette.op,cit, p :131**

[2]: **جيرار جنيت .خطاب الحكاية.ص 109.**

*: **لقد تم نقل معادلات جيرار جينيت، من خطاب الحكاية المترجم من طرف محمد معتصم و عبد الجليل الأسدي و عمر الحلي و التي إعتمدتها يمنى العيد بتصرف فيما يخص المصطلح حيث سبق و أن أشرنا في الفصل الأول إلى إشكالية المصطلح و أننا قد إعتمدنا مصطلح زمن القصة و زمن الخطاب و على هذا الأساس نقلنا ترجمة معادلة جيرار جينيت بتصرف حيث غيرنا مصطلح زمن الحكاية إلى زمن القصة تجنبا لإضطراب فهم القارئ وسط المصطلحات المختلفة و مرعاة لسلامة المنهاجية.**

[3]: **سيزا قاسم. بناء الرواية.ص 80.**

في الرواية الكلاسيكية يلعب التلخيص دوراً خاصًا عرّفه الروائيون منذ فيلدنج الذي أعتبر أول من أشار إلى هذه التقنيّة " و إنّنا نسعى فيها أن نقتفي أثر الكتاب الذين يهتمون بكشف ثورات البلاد بدلاً تقليد مؤرّخي الحوليات الذين تدفعهم متابعة أفراد التسلسل الرتيب إلى الشعور بضرورة ملء نفس القدر من الصفحات عن أشهر و سنوات خالية من الأحداث كما يخصّصون للفترات المشحونة التي تقع فيها أهم الأحداث المؤثرة على مسرح البشرية، و مثل هذه الحوليات كمثل الصّحف التي تصدر في نفس عدد الصفحات التالية على التزام طريقة مخالفة: عندما نواجه حدثًا خارقًا للمألوف، فلن نألو جهداً أو ورقاً لتقديمه كاملاً لقارئنا. و عندما تخلو سنوات متتالية ممّا يستحق عنايتنا فلن نتردد في تخطيها و نغفلها عن تاريخنا و نمضي قدماً لتقديم الأحداث الجسام"[1] .

من هذه الفقرة يظهر التباين بين المشهد، التلخيص أو الحذف حيث قد يمر التلخيص على فترات غير مهمة مشيراً إليها فقط دون أي تفصيل، أمّا في التفصيل فيكون فقط فيما هو هام بالنسبة للقارئ و ضروري يتضح ذالك من خلال المشهد.

ورد التلخيص بكثرة في استرجاع الأحداث الماضية، ويعتبر بيرسي لوبوك أوّل من أشار إلى العلاقة الوظيفية، و رأى أنّ أهم وظائف السرد التلخيصي و أكثرها تواتراً" هو الاستعراض السريع لفترة من الماضي، فالراوي بعد أن يكون قد لفت انتباهنا إلى شخصيات عن طريق تقديمها في مشاهد، يعود بنا فجأةً إلى الوراء، ثمّ يقفز بنا إلى الأمام لكي يقدم لنا ملخصاً قصيراً لقصة شخصياته الماضية، أيّ خلاصة إرجاعية "[2] .

من البديهي أن يكون التلخيص في استرجاعنا لذكريات. فتذكر الإنسان مثلا ًلحالته منذ عشر سنوات وسرد هذه الحالة يكون غنيّاً بالتلخيص لأنّه يستحيل كتابة كلّ صغيرة وكبيرة لأحداث دامت سنوات.

---

[1]: **سيزا قاسم . بناء الرواية. ص82.**

[2]: **حسن بحراوي .بنية الشكل الروائي. ص 146.**

بالتالي نرى أنّ تلخيص الأحداث المكثقة الطويلة في العمل السردي تقنية لابدّ منها " حيث يقوم الراوي بالمرور السريع على الأحداث الحكائية أو السردية فيرد في بضع فقرات أو بضع صفحات عدّة أيّام أو شهور أو سنوات من الوجود دون تفاصيل أعمال أو أقوال "[1] .

و إذا كانت الخلاصة تأتي في الرواية الواقعية كما وضح جيرار جنيت كمقطع سردي مستقل، فإنّها تظهر في الرواية الحديثة كإشارات سريعة تلتحم في النص. و يرى أيضًا أنّ الخلاصة بمفهومها التقليدي، تنقل الكاتب من إيقاع بطيء إلى سريع و العكس و بذالك توجب على القارئ الاجتهاد و الركض وراء النص. لأنّ التلخيص " أقرب إلى الأسلوب التسجيلي منه إلى الأسلوب الأدبي، هذا فوق أنّه يتميز بالتجريد و التجريد لا يناسب التعبيرية التي ينشدها الروائي الحديث لوصف المشاعر و خلجات النفس، وهو ما حاول كتّاب تيار الوعي أن يصلوا إليه "[2].

تستعمل الخلاصة في السرد إذاً لأداء وظائف متعددة حاولت سيزا قاسم تجميعها في النقط التالية:

1- " المرور السريع على فترات زمنية طويلة.
2- تقديم عام للمشاهد و الربط بينهما.
3- تقديم عام لشخصية جديدة.
4- عرض الشخصيات الثانوية التي لا يتسع النص لمعالجتها معالجة تفصيلية.
5- الإشارة السريعة إلى الثغرات الزمنية وما وقع فيها من أحداث.
6- تقديم الاسترجاع "[3]

[1]: **جيرار جنيت .خطاب الحكاية. ص 109.**
[2]: **سيزا قاسم.بناء الرواية.ص 88.**
[3]: **سيزا قاسم -بناء الرواية- ص 72.**

تختلف الرواية الحديثة عن الرواية الواقعية في الاعتماد على التلخيص لأنّ الروائيين المحدثين حاولوا التقاط اللحظة، المعبرة حيث أنّ الزمن لا يكتسب أهميته من الأمور الخارجية التي تقع فيه لتصبح بعض الأحداث ضرورية و الأخرى غير هامّة، فالمهّم في سيرها أو بكونها حياة لا أكثر ولا أقلّ وهي المطلقة وليس الحدث الخارجي.

1-2-2 تجلي الخلاصة في الرواية:

تستطيع الرواية عبر صفحات فصولها أن تحمل كل خصائص الحياة و سماتها. بل إننا نرى "أنّ الرواية الجيدة قطعة من الحياة، أو هي الحياة نفسها و لكن صيغت بطريقة فنية تخضع لاعتبارات الفن الروائي و قواعده و تقنياته "[1]. فالتلخيص إذا أهم تقنية في النصوص الروائية ذات الزمن السردي المكثف كرواية السيرة الذاتية* التي يعتبر محور حديثها تجارب النفس في رحلة الحياة المديدة[2]. أو الرواية التاريخية** التي " تسمو بالمرء عن عالم الواقع و تجعله يعيش في الخيال الذي ينقله إلى أعماق الماضي النائي البعيد "[3] و تعتبر التجليات رواية تاريخية و سير ذاتية ذات زمن سردي مكثف ركز فيها السارد على الحدث الحكائي و كلما استطال زمن السرد، لجأ إلى تلخيص الأحداث

[1]: أحمد فضل شبلول.الحياة في الرواية.قراءات في الرواية العربية و المترجمة. دار وفاء لدنيا الطباعة و النشر. ص 5.

***: رواية السيرة الذاتية roman autobiographique : هي الرواية التي تتخللها حياة كاتبها كاشفة تفردها الشخصي هذا التفرد الخاص الذي يتجلى على أنقاضه العام و كل هذا يجري في حركة دلالة هذا النوع من الرواية التي يغدوا كاتبها موضوع كتابتها. مع توظيف شخصيات و وقائع تنسب إلى عالمه.**

[2]: يراجع عمر قينة. الأدب العربي الحديث.دار الأمة لطباعة و النشر و التوزيع.ط1 ص 192.

****: يتوزع علم التاريخ و الرواية التاريخية على موضوعين مختلفين يستنطق الأول الماضي و يسأل الثاني الحاضر و ينتهيان معا إلى عبرة و حكاية. بيد أن استقرار الطرفين منذ القرن التاسع عشر في حقلين متغايرين لم يمنع عنهما الحوار و لم ينكر العلاقة بين التاريخ و الإبداع الأدبي. يتعامل المؤرخ الروائي مع المتحول قاصدين "عبرة" تتأمل طبيعة إنسانية تعايش اندثارا لا نهاية له. و مع أن تعبير الإندثار لا يحيل على زمن محدد فالتداعي يخترق الإنسان في جميع الأزمنة- فيصل دراج الرواية و تأويل التاريخ – نظرية الرواية و الرواية العربية – المركز الثقافي العربي – ط1 2004 ص 9.**

[3]: عزيزة مريدن.القصة و الرواية. ديوان المطبوعات الجامعية. الساحة المركزية. بن عكنون. الجزائر. ص 46.

السردية عن طريق الانتقاء و الاختيار الذي يولد فراغات زمنية يستدركها الراوي بالخلاصة السردية التي من أعمالها ملء الفراغات التي يخلفها السرد في النص.

كثيرًا ما يقوم الراوي في التجليات بتلخيص أحداث الماضي و ترهينها في زمن السرد الحاضر. كأن يسترجع ذكريات الطفولة التي يملؤها الأمان و الاطمئنان برفقة الأب **" اذ ولّى زمن المؤانسة، و راحت أوقات الغبطة برؤيته، خاصةً زمن طفولتي، و قد كنت ابتهج في بداية سنيني، و أصير قرير العين، ناعم العين، مطمئنًا لمجيء الغد، عندما أنام إلى جواره، و أفتح عيني في الصباح فألقاه بجواري و يزداد فرحي عندما أعلم أنّ اليوم عطلة و أنّه باق معنا لكن لما يبست و شببت اشتد عودي، ولّى زمن القربى و لم أعد أنام إلى جواره، ليت العهد يعود، ليتني أنعم بجواره بالحديث إليه "**[1] هكذا لخص الراوي طبيعة حياته أثناء أيام الطفولة بجوار الأب مرحلة كاملة من العمر اختزلت في فقرة قصيرة.

و المعروف أنّ الخلاصة بصفة عامة ترتبط بالماضي، لكن مع ذالك فانّ زمن الحاضر السردي لا يخلو من بعض الخلاصات التي تعمل على تسريع زمن السرد.

إن تقنية الخلاصة تلعب دوراً في تسريع زمن السرد، و لكن الطريقة التي يتم بها التلخيص لها تأثير في عملية التسريع أو الإبطاء، ففي التلخيصات الاسترجاعية، يتم اختزال أزمنة الماضي، و حكاياته الممتدة لسنوات طويلة في إشارات قد تطول صفحة أو عدة صفحات، مما يؤدي إلى إبطاء حركة حاضر السرد، و تحديداً إذاً تم التلخيص الاسترجاعي عن طريق المونولوج أو الحوار الخارجي، و بالتالي يأتي ايقاع الزمن الروائي بطيئًا نسبيًا "[2].

إذن يمكننا اعتبار وجود وجهين لتلخيص الماضي، وجه يختزل أزمنة الماضي

[1]: **جمال الغيطاني.التجليات.ص 240.**
[2]: **مها حسن قصراوي.بناء الزمن في الرواية العربية. ص 230.**

ويرهنها في الحاضر عن طريق الكشف عنها في صفحات السرد فتعمل على إبطائه نسبيًا. أمّا الوجه الثاني فيعمل على تسريع الزمن الروائي، من خلال عملية تكثيف الزمن الفارط، لأنّه لا معنى للحظة الراهنة و لا يمكن فهمها من دون الرجوع للماضي.

و قد اتخذ جمال الغيطاني في رواية التجليات. تقنية الخلاصة السردية وسيلة أساسية لتلخيص أزمنة طويلة كون الرواية سفر في الزمن و هناك أمثلة لا حصر لها في النص توضح الخلاصة السردية، منها: "**...كانت تنفض فراشه صباح كل يوم، تنظف حاجاته، ترتب كتبه و أوراقه، و علبه الصغيرة التي تحوي أسلاكا و مفاتيح دقاقاً يستعين بها في عمله و مصباحًا يدويًا، و زجاجة عطر، و فرشاة حلاقة و منظفة صغيرة من بلاستيك اعتاد نش الذباب بها، تنظف إطارات صوره، كأنّه سيرجع في موعده ، تمامًا ...في الثالثة أو الثالثة و بضع دقائق إن تأخر. في الليل تمر خالقها، ألا يحرمها من طلته أبدًا** "[1] .لخصت هذه الفقرة فترة زمنية دامت أربعة شهور " **انقضى على سفره أربعة شهور، يطلب العلم في الطرف الآخر من المحيط الأعظم** "[2] إذن كل ما كانت تفعله الأم بعد رحيل ابنها إسماعيل منذ أربعة شهور جاء ملخصاً في الفقرة السابقة.

ومثلما استخدم الراوي في التجليات الخلاصة السردية بصورة عميقة وواضحة، استخدم أيضًا و بكثافة الخلاصة الاسترجاعية، حيث يجسد ماضي ممتد لزمن طويل من خلال استرجاعه و تلخيصه.

" دخلت سيناء الأبدية، و رأيت أثار الحرب القديمة و هياكل الدبابات، و استعدت لحظات اختراق الشظايا للجسد الإنساني، و صرخة الألم، و تذكرت أيامي عندما عملت مراسلاً حربيًا، أنقل إلى من لا أعرفهم ما يجري، ما يقوم به أبناء الوطن، كان من الممكن أن أموت في تلك الأيام التي لا يذكرها إنسان الآن، كنت سأصبح نسيًا منسياً في

[1]: **جمال الغيطاني - التجليات - ص 792.**
[2]: **جمال الغيطاني - التجليات -ص 785.**

زمن السوء، و زمن التجليات، استمر سرياني في الشعاع الأخضر، عبرت سيناء، سلكت طرقًا ممهدة الى الدهر الفلسطيني، رأيت اللافتات عربية، و المقاهي و الضحكات و الحياة اليومية و مررت بمدن بدت لنا كحلم لطول ما انعزلت عنا، و رأيت بقايا حروف عبرية على لافتات صفراء تركت كذكرى و عبرة كل شيء عاد إلى أصله و« إن عدتم عدنا » قال دليلي لما تقرؤون ثم تنسون ؟ هل نسيتم أن عدة مماليك قامت هنا تحت علامة الصليب، و استمرت ما يقرب من قرنين جيوش، و خيول بريد،و نظم و أجهزة دعاية، و أمراء و أتباع، و فرسان الداوية، ثم زال هذا كله، لم يقل أهل ذالك الزمان بالأمر الواقع..."[1].

تعمدنا هنا الاستشهاد بهذه الفقرة المطولة الموجودة في الصفحة الرابعة عشرة من كتاب التجليات لنوضح براعة التلخيص عند الغيطاني الذي يضم حروبًا و عصوراً متباعدة في فقرة واحدة. براعة في التلخيص المفارق و حرية لا نظير لها في عرض الأزمنة و الأمكنة*. و الرواية تزخر بمثل هذا التلخيص و ربما هو وسيلة من وسائل الغيطاني لعرض أحداث سفره في الزمن و فحصه.

" فالأدب بطبيعته و وظيفته النوعية المتميزة، هو ذالك النشاط الإبداعي، الإنساني الحيوي الخلاق الذي يعد " مخبرًا " جماليًا، حيًا للإشكاليات الاجتماعية و الإنسانية الكبرى التي تؤرق الإنسانية كلها دون أن تخص مجتمعًا بعينه، و ان تلونت بلونه المحلي الخاص "[2] ومهما تلونت التجليات بالمحلية والسير ذاتية إلا أن إشكالية الموت والفناء تعكس همّاً إنساني وتجعلها تحلق في الأفق العالمي وتكسر رغم المحلية الظاهرة تقوقع المحلية.

---

[1]: جمال الغيطاني. التجليات.ص 14

*: مكان المشهد و زمانه الظروف الزمانية التي تحدث فيها وقائع سرد ما. و مكان المشهد و زمانه يمكن أن يكون بارزا نسبيا أو مهملاحينما لا تكون سماته متناقضة، أو غير ثابت مبهما أو محددا، مقدما موضوعيا أو ذاتيا. بطريقة منتظمة (واجهة المنزل موضوعة من الشمال إلى اليمين و الباب مصور من الأعلى إلى الأدنى...) أو بطريقة غير منتظمة و هكذا دواليك. و فضلا عن ذلك يمكن أن يكون وظيفيا (كل جزء له وظيفة في الحدث) أو رمزيا (عن صراع سيحدث أو عن مشاعر شخصية ما) أو ليست له أهمية واقعي لأنه يقدم موجود و أخيرا يمكن أن يقدم بتجاوز و حينئذ نحصل على وصف أو مبعثرا خلال السرد جيرالد برانس – المصطلح السردي –ص 210.

[2]: عثمان بدري. قمم و نماذج من الأدب العربي الحديث. دراسات تطبيقية. منشورات ثالة.2001. ص 11.

3-1 ماهية المشهد*: Scène[1]

و معادلته: ز خ ≤ ز بق[2]

بعكس الخلاصة التي تأتي لتختصر الأحداث المكثفة في أقل عدد من الصفحات يأتي ليركز و يفصل الأحداث. " و لم لا وهو يتمحور حول الأحداث المهمّة المشكلة للعمود الفقري للنص الحكائي: عكس التلخيص الذي يعمل على تقديم المواقف العامة و العريضة فقط، فلا غرابة بعد هذا كلّه إذا ما وجدنا المؤلف يترك الأحداث تتحدث عن نفسها دون تدخل منه، ممّا يكسب هذه المقاطع طابعًا مسرحيًا مقابل الطابع السردي الصرف الذي تتصف به الخلاصة. و هو ما ينعكس على مستوى القراءة في شكل لإحساس بالمشاركة فيما يحدث "[3] بعكس الأسلوب التقريري الموجز الذي " حاول فيه الكتّاب من قبل التخلص من الحوار و تحويله إلى أسلوب السرد "[4] و إذا حدث العكس أي كسر رتابة السرد من خلال تقنية الحوار يصبح للشخصية مجالاً أوسع لتعبير عن رؤيتها من خلال لغتها الخاصّة بعكس " لغة الحوار التي كانت متأثرة بمستوى لغة المؤلف في السرد "[5] . فالنص الروائي لا

---

[1] : G.Genette.op,cit, p :131

***: المشهد: scéne أو اللقطة مدى تسارع حركة السرد النهجية temp و هي مع الاغفال و الوقفة و التمدد أو البسط و الخلاصة واحدة من الصراعات السردية الأساسية و حينما يكون هناك نوع من التكافؤ بين جزء من السرد و بين المسرود الذي يمثله كما في مشهد الحوار، و حين يعتبر زمن الخطاب مساويا لزمن القصة فإننا نحصل على المشهد.**

التكافؤ المتعارف عليه بين جزء من السرد و بين المسرود و غالبا ما يشار إليه بالغياب النسبي للتدخل السردي، التأكيد على الحدث لحظة فلحظة و العناية بتفصيل وقائع معينة و استخدام الماضي البسيط بدلا من الماضي غير التام و تفصيل الأفعال التي تصف راهنية الحدث بدلا من الأفعال ذات الزمن المستمر و المشهد الدراما عادة ما يعرض بخلاصة – جيرالد برانس – المطلح السردي – ص 203.

[2]: جيرار جنيت .خطاب الحكاية.ص 109.

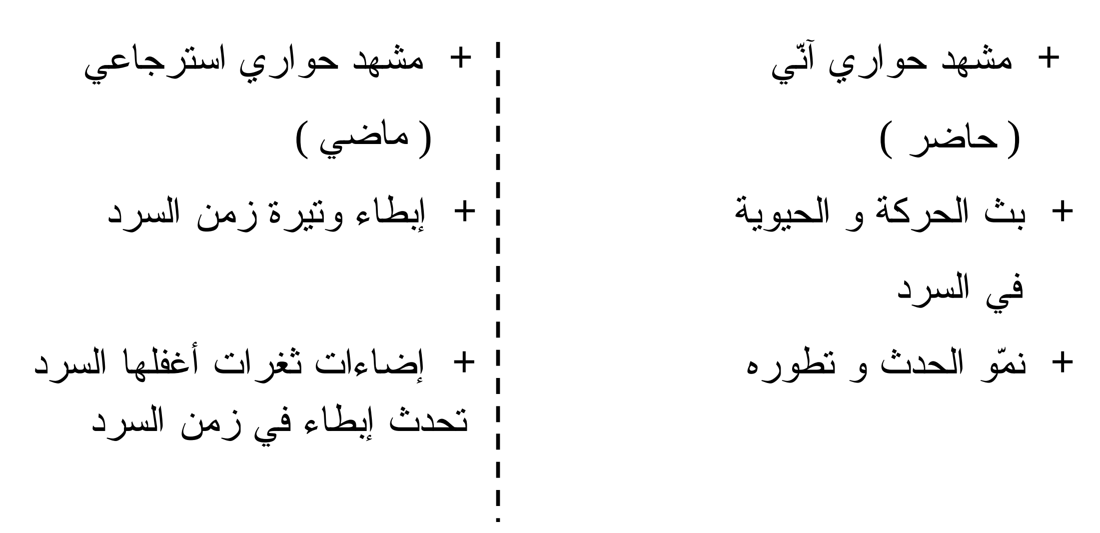
[3]: عبد العالي بوطيب. إشكالية الزمن في النص السردي. ص 139.

[4]: عبد المحسن طه بدر – تطور الرواية في مصر - (1870 – 1938) – دار المعارف ص 167.

[5]: عيبد المحسن طه -تطور الروايةفي مصر -1870 -1938. ص 173.

يتخلى عن الحوار و إلاّ أصبحنا أمام ما يسمّى بالخواطـر " الحوار يتطلب لغة تلاءم مستوى الشخصية، بحيث تجعل منها شخصية مقنعة و عكس ذالك ينافي الواقعية و الدّقة في التعبير و هو دليل على التكلف و الافتعال "[1] .

و يجب التمييز هنا بين نوعين من المشاهد الحواريّة:



للمشهد الحواري وظائف لخصتّها " مها حسن قصراوي " على النحو التالي:

"1- العمل على كشف الحدث و نمّوه وتطوّره.

2 - الكشف عن ذات الشخصية من خلال حوارها مع الآخر و بالتالي تعبر عن رؤيتهاووجهة النظر تجاه القضايا الاجتماعية والسياسية والفكرية، فنرى الشخصية وهي تتحرك و تمشي و تتصارع و تفكر وتحلم.

3- احتفاظ الشخصية بلغتها و مفرداتها التي تعبّر عنها .

4- يعمل الحوار على كسر رتابة السرد من خلال بث الحركة و الحيوية فيه.

5-يعمل الحوار على تقوية إيهام القارئ بالحاضر الروائي، ويعطيه المشهد إحساسًا بالمشاركة في الفعل "[2].

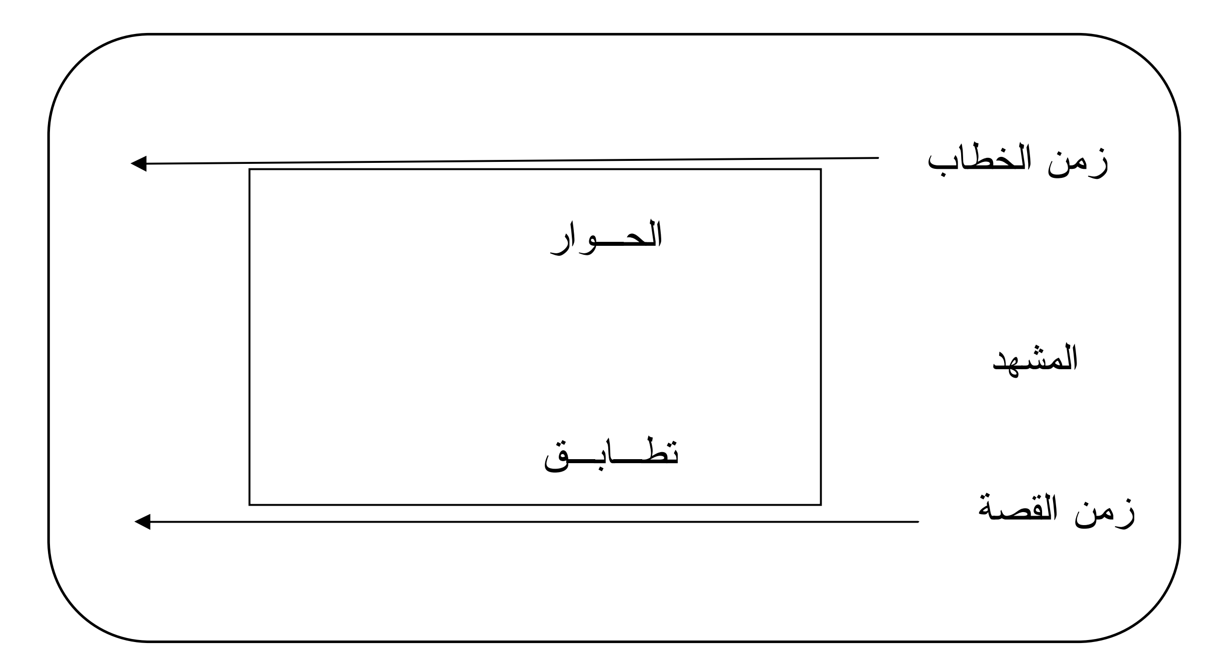
---

[1]: **بومزروق زين الدين - مقاربة نقدية للقصة الجزائرية المعاصرة - رابطة الإبداع - ص 19.**

[2]: **مها حسن قصراوي.الزمن في الرواية العربية.ص 240.**

و يبقى الحوار من ألوان التوازي و المساواة بين زمن القصة وزمن الخطاب " في شكل تعادل موضوعاتي " égalité conventionnelle "ما دام الخطاب لا يمكنه أن يعكس لنا السرعة التي يتّم بها تلفظ هذه الأقوال من قبل المتكلمين "[1] و يمكن تشخيص المشهد من خلال الرسم التوضيحي التالي[2]:

ز خ = ز ق



تطابق زمن القصة و زمن الخطاب

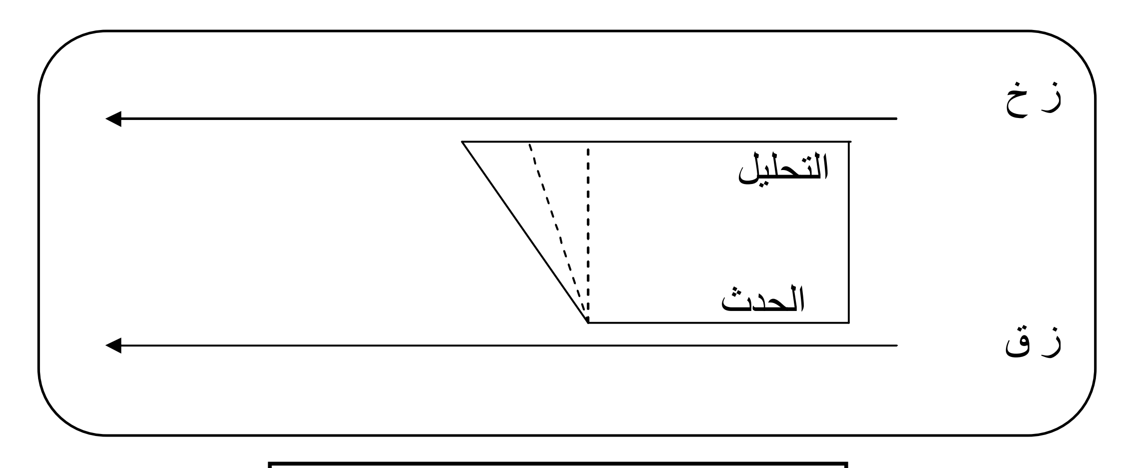
و أيضًا في المشهد أحيانا يكون زمن الخطاب > زمن القصة عندما يضاف إليه التحليل[3]:

---

[1]: **عبد العالي بوطيب – إشكالية الزمن في الرواية ص 140.**

[2]: **سيزا قاسم: بناء الرواية ص 80.**

[3]: **سيزا قاسم-بناء الرواية- ص 80.**



إتساع زمن الخطاب على زمن القصة

1-3-1 التجليات و المشاهد الحوارية* المفارقة:

غالبا ما يوظف الحوار في التجليات بطريقة عجائبية مفارقة، عندما يدور بين شخصيات يستحيل اجتماعها الا في التجليات، على سبيل المثال هذا الحوار بين جمال و شيخ العارفين محي الدين بن عربي: "**...صرت في قيظ لاهب، فجأةً نطق سيدنا فقال:**

عندك شيء ؟

جهرت على الفور بمكنوني...

توسط شيخ العارفين عند الديوان، عند رئيسته الطاهرة، عند عضوية النورانيين، عند حبيبي و رفيق هجراتي و دليل أسفاري و الغائب عني منذ حين.

*** : الحوارdialogue : عرض دراماتيكي في طبيعته، لتبادل شفاهي بين شخصيتين أو أكثر و في الحوار فإن كلام الشخصيات يقدم ما هو مفترض أن يكون بدون لاحقات إستفهامية. أما السرد الحواري فيتميز بتداخل أصوات متعددة أو أكثر من وعي أو آراء حول العالم لا يمتلك أي منها تفوقا أو سلطة على غيره، سرد متعدد الأصوات في الحواري على نقيض الذاتي أو الأحادي. فإن أراء السارد و أحكامه و حتى معرفته تشكل المرجع النهائي بالنسبة للعالم المعروف. و لكن مجرد إسهام من إسهامات أخرى و مشاركة و حوار. قد تكون أقل أهمية و إدراكا من بعض الشخصيات الأخرى ووفقا للباحثين فإن رواية الإخوة كارامازوف تقدم مثلا جيدا للسرد الحواري – جيرالد برانس – المصطلح السردي –ص 59**

وليس لمن كان مثلي أن يسأل عن...

يستمر سيخي في النظر إليّ

عندك شيء ؟

أصيح:

أريد أن تبدل هذه اللحظة تبديلاً، أن أتذكرها فأتذكر أنني مررت بأبي وزرته أن أستعيدها فأراه يستقبلني و يتهلل لرؤيتي و يجلسني إلى جواره.

قال شيخ العارفين..

هذا أمر صعب المرتقى...

أقول.

و لكن ليس شيء على الله ببعيد...

قال الإمام الأكبر.

بالأمس نسيت، و اليوم تنسى...

ثم قال...

إن كنت ذا فطنة فقد أومأنا إليك بما هو عليك، بل صرحنا بذلك و تحملنا في ذلك ما ينسب الينا...

قلت:

لكن اليوم وحيد...

غاب عني فصرخت:

أمثلوني بين يدي مولاي الشهيد..."[1] .

بهذا الحوار تحقق في التجليات المستحيل و تكلم شيخ الصوفية محي الدين بن

[1]: **جمال الغيطاني- التجليات- ص 216.**

عربي المتوفى مع الحي جمال الغيطاني " الراوي " و التبرير هو أن الرواية عبارة عن رؤيا و في الرؤيا يتحقق ما لا يمكن تحققه في الواقع.

من أمثلة الحوار المفارق أيضًا ما دار بين جمال السارد و جمال عبد الناصر تعجب من حال مصر في هذا الزمن: " **بدا شاهقًا خارج الزمان الأرضي، يفوق وجوده المادي بوجود غير مرئي. الناس حوله ماضون، لا ينتبه أحد، لا يلتفت أحد. اندفعت اتجاهه، تحول بعينيه ناحيتي، ولاحظت أنه منهك، متعب، قلت محملاً صوتي معاني الحنين الذي لا يمكن تفسيره، و التفسيرات المطلوبة و الكلوم الدفينة...**

إيه... كيف حالك مالك ؟

هل تعرفني...

ومن لا يعرف من لا يعرف ؟...

هزّ رأسه و هنا لاحظت إن المشيب طقّ في رأسه كله.

- إذن... أنا في مصر...

دهشت...صاح...

- و لكني أرى ما لا يجب أن يرى.

توقف لحظة. ثم بدأ ينطق كلماته من خزائن الحيرة و التساؤلات...

- هل اخترق الاسرائيليون الجبهة ؟.

قلت لا.

-هل وصلت جيوشهم الى القاهرة ؟

قلت لا.

قال، ماذا أرى إذن ؟ فسر لي، اشرح لي، تأخرتمونا في الزمان، و تقدمناكم، أجبني، أليست هذه أعلامهم ؟ أليس هؤلاء سياحهم ؟ أليست هذه كتبهم و صحفهم ؟.

قلت: هذا حقيقي، إنني ضد ذلك، و لكنني لا أجاهر خوفًا و تقية...

قال متعجبًا: ماذا جرى ؟ هل انقلبت الآيات ؟؟..."[1]

لا يعود الغيطاني في هذا الحوار إلى زمن جمال عبد الناصر و يستحضر حوار له فيجعل عملية السرد بطيئة، و إنما يستحضر جمال بنفسه و يرهن الحوار معه عن طريق مشهد حواري آني يتم في زمن الحاضر السردي، وفيه يتحقق التوازن النسبي بين زمن القصة و زمن الخطاب، فحين يلتقي جمال عبد الناصر بجمال الراوي في حاضره السردي يدور بينهما هذا الحوار الذي يمتد صفحتين من « ص 12 إلى ص 13 » يتساءل فيهما جمال عبد الناصر حائرًا متعجبًا عن حال مصر التي تبدو مستعمرة وهي حرة أبية. أو هي التي ترتدي ثوب الحرية و لكن روحها مستعمرة فقد كان مظهرها يبدو غريبًا حيث الأرض هي مصر و لكن الأعلام و الصحف و الكتب إسرائيلية. و هكذا لم يعد المشهد مقتصرًا على القول المتبادل بين الطرفين و إنما امتزج بالوصف و السرد و استرجاع الماضي. و هذا ما جعل جيرار جنيت يميز بين الحوار في الرواية الكلاسيكية و الحوار في الرواية الحديثة من خلال رواية البحث عن الزمن الضائع " لمارسيل بروست.حيث يرى أنّ المشهد الحواري في الرواية القديمة هو موضع تركيز درامي يخلو من الوصف و المفارقات الزمنية على عكس الحوار في الرواية الحديثة الذي يعتبر بؤرة تجذب كل أنواع الأخبار سواء كانت استرجاعًا أو استباقاً أو مشاهد وصفية وتدخلات تعليمية يبثها الراوي "[2] و مثلما جمع الحوار في التجليات بين الشخصيات المفارقة بعضها زمنيًا، جمع بين شخصيات تعايشت مع بعضها في حوار نمطي يوهم بالواقعية مثل ذلك حوار الأب مع سائق العربة العجوز:

" يقترب أبي من العربة، يسأل سائقها...

من الميت ؟

---

[1]: **جمال الغيطاني. التجليات. ص 13.**

[2]: **يراجع جيرار جنيت.خطاب الحكاية. ص 120-121.**

رجل من بنها...

و هل سيدفن في طنطا ؟

لا في بنها...سأسافر به الليلة.

يقول أبي !

هل تصبحني معك ؟

ينظر إليه السائق العجوز، المرهق بالوحدة...

إلى أين...

نسعى إلى مصر... إلى لقمة العيش...

يقول الرجل... و قد مال قلبه إلى أبي و عطف...

تعال يا بني...الطريق طويل و سنسلي بعضنا..."[1]

هذا مشهد نمطي لحوار عمل على إبطاء حركة السرد بامتداده عبر صفحة كاملة من صفحات الرواية.

[1]: جمال الغيطاني- التجليات- ص 182.

1-3-2-الحوار الأحادي المونولوجي* و تجليه في الرواية:

يعد الحوار من أهم أركان القصة أو الرواية، " اكتسب أهميته من اعتماد الكاتب عليه في رسم الشخصيات و بيئة الحدث، بالإضافة إلى دوره في بث الحركة و التخفيف من الرتابة و التمييز بين المتحدثين "[1] و يعتبر المونولوج نوعا آخر من الحوار، لا يجسد حوارًا بين شخصين أو أكثر، و إنما يجسد حوار بين الشخصية و ذاتها. حيث يتوقف زمن الحكاية، ليتسع زمن الخطاب. يترجم هذا النوع كوامن النفس و يحلل الذات من خلال حوار الشخصية معها.

في أثناء المونولوج تتوقف حركة زمن السرد الحاضر، وتنشط حركة الزمن النفسي في اتجاهات مختلفة، و يعبر المونولوج عن مكبوتات الشخصية و تأملاتها.

و من وظائف المونولوج ما يلي:

1) الدخول الى أغوار الشخصية و فهم ما يجول بخاطرها " **أدرك أبي هذا وهو يفكر فيّ. ما الذي يربطه به ؟ ابنه ؟ ماذا يعني هذا ؟ امتداده أي امتداد ؟ به حياته المنفصلة، سيحمل اسمه بعد موته، و ماذا سيعود عليه بعد أن يكون نسيًا منسيًا ؟ سيغمض عينيه و لن يفتحها ذات يوم و سيحزن عليه ابنه، الذي هو أنا يوم أو بعض يوم، ثم ينساه..."**[2] تظهر هذه الفقرة انفعال الأب و تساؤلاته " و نحن نعتبر الفن تعبيرًا صادقــا

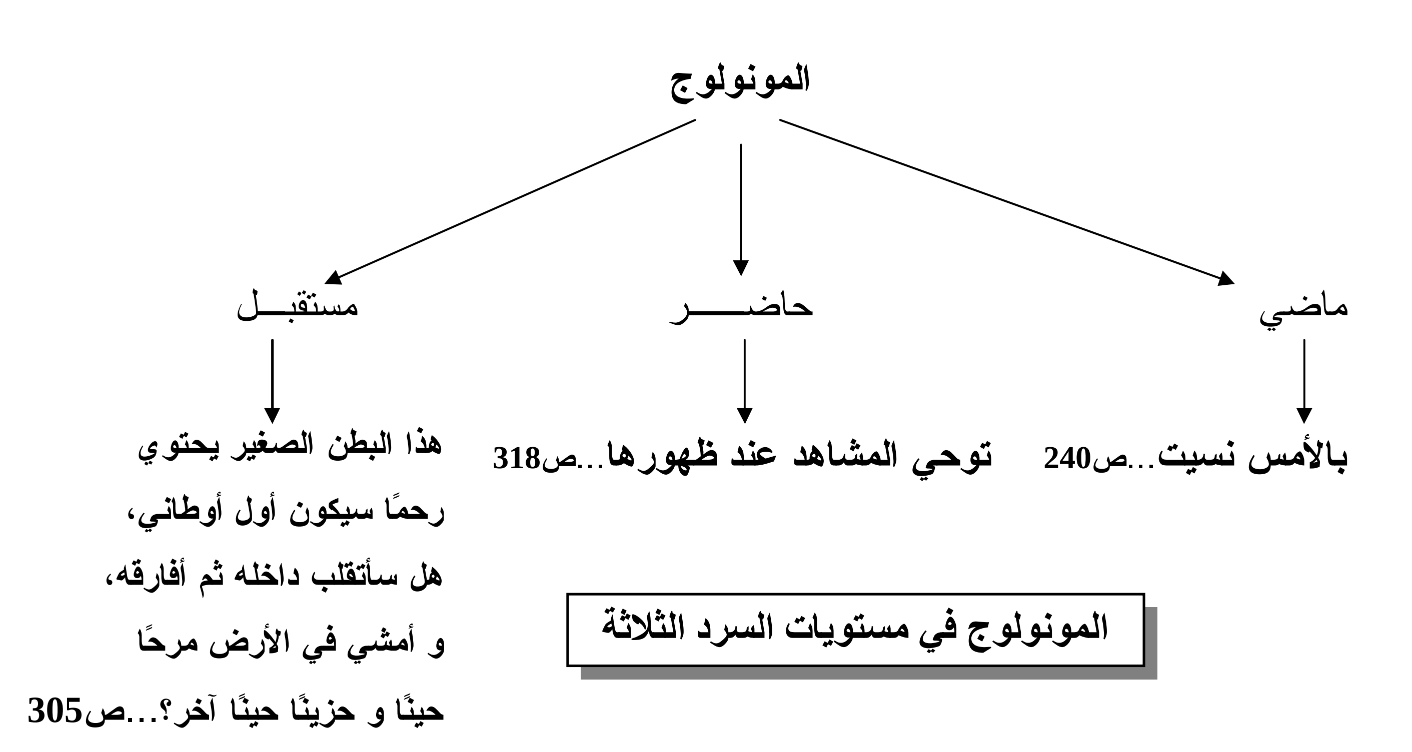
***: الحوار الأحادي monologue خطاب طويل تفضي به شخصية واحدة و ليس موجها لأشخاص آخرين و إذا كان الحوار غير منطوق أي مؤلفا من التفكير ذى الصوت العالي للشخصية. فإنه يشكل مونولوجا داخليا، و إذا كان منطوقا فإنه يشكل مونولوجا خارجيا أو مناجاة للنفس. و السرد الحواري الأحادي monologic narrative سرد يتميز بصوت موحد أو بوعي أعلى من الأصوات الأخرى أو من الوعي الموجود في السرد (يوجيني و قصة مدينتين) و في المونولوجي كنقيض للحوار السردي فإن أراء السارد و أحكامه و معرفته تؤلف المرجعية النهائية بالنسبة للعالم المعروف – جيرالد برانس – المصطلح السردي – ص 136.**

[1]: علي عبد الجليل. فن كتابة الرواية القصيرة. دار أسامة للنشر و التوزيع. الأردن، عمان 2005. ص 65..

[2]: جمال الغيطاني.التجليات. ص 329.

عن الانفعال الشخصي"[1] ساهم هذا الحوار بالغوص في العالم الداخلي لشخصية في لحظة زمنية معينة. حيث وقف حركة الزمن الخارجي ليطفو العالم الداخلي إلى قمة السرد.

2) كما يعمل المونولوج على إبطاء زمن السرد نتيجة لحالة التأمل النفسي و توسيع زمن الخطاب و لا يرتبط بزمن معين. فقد يرجع حوار الشخصية مع ذاتها إلى الماضي، أو يقتصر على لحظة حاضرة، إذ يعمل الحدث الراهن على جعل الشخصية تستغرق في حوارها مع ذاتها و قد تستشرف الشخصية عن طريق المونولوج مستقبلها، و تتطلع إلى أحلامها.مونولوجات الغيطاني تلونت بكل هذه الأزمنة:



[1]: محمود السمرة. في النقد الأدبي. الجامعة الأردنية لدار المتحدة للنشر. ط1 1974 ص 74.

لكن يغلب في التجليات المونولوج الذي يطرح تساؤلات تستشرف المستقبل.

- و يمكن أن يتواجد المونولوج بطريقة مباشرة على لسان الشخصية كفيضان من المشاعر و عدم الترابط في الأفكار.

- كما يمكن أن يتواجد بشكل غير مباشر حيث يحضر الراوي و يتدخل بين الشخصية و القارئ فيتحكم في زمام الأمور لأنّ ضمير الشخصية قد استعصى عليه وعلى عكس هذا النوع فالمونولوج غير المباشر يمنح السرد بضمير الغائب حرية و طلاقة لشخوصه.

- في رواية التجليات يسيطر الراوي على الشخصيات و يلعب المونولوج دورًا بالغاً في إبطاء الزمن الروائي " **هل سيسعى ابني و أحفادي في أثري، و يلج الديوان بحثًا عن ذكرى بعد أن أكون قد صرت نسيًا منسيًا** "[1]

- إذا ساد في التجليات المونولوج الصريح حيث السرد بضمير المتكلم " فإذا كانت القصة بضمير المتكلم، فان الراوي يقص ما يعرفه عن نفسه و ما يعرفها عنها فقط، أما في الحوار الداخلي فذلك يتقلص بازدياد، إذ لا يمكنه أن يروي إلا ما يعرفه عن نفسه في هذه اللحظة بالذات، فنحن إذا أمام ضمير مغلق "[2] مثلما كانت رواية السيرة الذاتية التقليدية كرواية " سارة " لعباس محمود العقاد كأكثر النماذج العربية المعتمدة على المونولوج، تدور أحداثها في ضمير البطل " نجد أنفسنا في أول فصل من فصول الرواية في مواجهة الراوي الذي يشك في مدى إخلاص حبيبته له وقد أدى هذا الشك إلى القطيعة بين الحبيبين"[3]. لما ننتهي من الفصل الأخير نجدنا نواجه نفس المشكلة التي لـم تخلـص

[1]: **جمال الغيطاني - التجليات - ص 211.**
[2]: **ميشال بوتور - بحوث في الرواية الجديدة - ترجمة فريد أنطونيوس - منشورات عويدات - بيروت - باريس، ط1 1982 ص68.**
[3]: **عبد المحسن طه بدر - تطور الرواية العربية الحديثة في مصر (1870 – 1938) - مكتبة الدراسات الأدبية - دار المعارف. ط4 - ص 366.**

المؤلف قراءه و لا بطله منها: " أليس من الجائز أنها يئست منك فزلت بعد الفراق"[1].

لكن سرعان ما يتمرد الغيطاني على هذا المونولوج المألوف بحثًا عن المفارقة الغرابة حيث يتمكن الراوي من سماع مونولوج الشخصية وقراءات أفكارها:

" نفذت الى ترددات صوته الخفي، فسمته في حقب متتالية...

بعد عملي في الوزارة سأطلب نقلي إلى البلدة

بعد أن يتعلم الأولاد في مصر سأرجع إلى البلدة

بعد تخرج جمال

بعد تخرج إسماعيل، بعد أن اطمئن على نوال، والصغير علي...

بعد انتهاء خدمتي لا مقام لي في مصر، الأولاد كبروا وتشاغلوا عني...

سأسافر لأموت هناك، في الأرض التي خرجت منها، فلا أكلف أولادي عناء دفني و جنازتي، و أرحل خفيفًا لملاقاة ربي..."[2].

من خلال هذه الفقرة نلاحظ أن الراوي يملك حرية فائقة و تسلط مطلق على شخصياته لدرجة أنه بإمكانه سماع ما يجول بذهنهم من أفكار و خواطر.

" أما الخواطر الليلية، و التي تبدأ عقب تمدد جسده المنهك و إغماضه عينيه، وتلاوته الفاتحة ليبعد عنه الشياطين، مرة أمامي خواطره خلال هذا الكشف، وكنت أراهما كما تراءت لمخيلة أبي، تمامًا تثير عندي ما أثارته عنده هو لحظة ورودها إليه و فراقها له، فإذا كان التأثير حزناً حزنت حزنه، وإذا كان حنينًا وهذا هو الغالب، حننت حنينه، وإذا كان مرحاً وبهجةً ابتهجت مثله..."[3].

إنها لعبة فنية أخرى من عظيم لعبه وهي الكشف الذي أعطاه مقدرة عظيمـــه جعله

---

[1]: **عباس محمود العقاد- ساره- منشورات المكتبة العصرية- صيدا بيروت- ص 191.**
[2]: **جمال الغيطاني- التجليات - 194.**
[3]: **جمال الغيطاني-التجليات-ص 198**

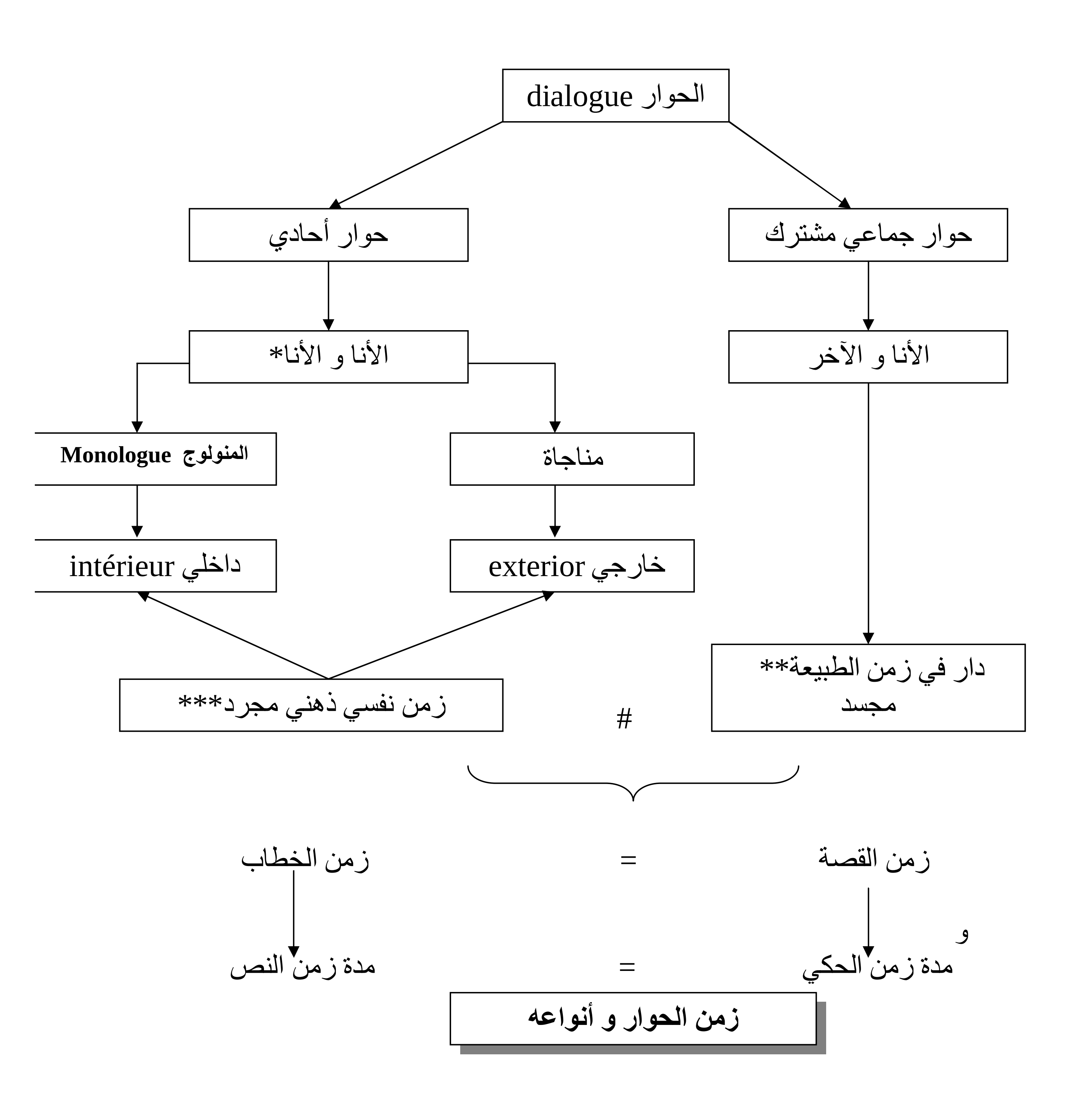
ينفذ إلى أفكار شخصياته ليكشف عنها ثم لا يكتفي على النفاذ و السيطرة و إنما يعطى لنفسه مقدرة أخرى وهي الإحساس بما تحسه الشخصية و هي مونولوج مع ذاتها لدرجة التماهي، فتثير عنده نفس الإحساس الذي تحسه الشخصية في آن توارد خواطرها و مثلما برر تطلعه على مونولوج والده بقوة الكشف، برر إحساسه بما يحس بالحنين...

و ما زالت المفارقات في المونولوج تستوقفنا و تدعونا لنتأمل فيها و في غرابتها **" صرت السؤال الذي جال بخاطر أبي، ترى كم يأخذ مني لو أوصلني إلى مقام الحسين؟ و كنت الإجابة أيضًا: لا داعي يا أحمد، ادخر قروشك للأيام المقبلة، لا أحد يعرف ما ينتظرك....و كنت خاطرة في فؤاد أبي، هل يوجد الهجانة في مصر أيضًا ؟ و كنت الصورة التي تداعت إلى ذهنه..."**[1]

بهذه المفارقة أعطى الغيطاني لنفسه سلطة لم نألفها عند الروائيين، سلطة تجعله يوجه الأفكار و يرشدها ولا يترجمها فقط.

و مهما فارق المونولوج عند الغيطاني نمطيته و رتابته و جرب أن يوظف الحوار بطريقة جديدة في روايته إلا أن إشتغاله يبقى غالبا مؤثرا على إبطاء زمن السرد و بالمقابل وسع و مدد مساحة الخطاب. و قبل الخروج من المشهد سوف نورده للمتلقي هذا السلم الذي يتضح من خلاله الفرق بين الحوار و المونولوج و أنواع المونوجات ثم علاقتها بالزمن.

[1]: **جمال الغيطاني. التجليات. ص 190.**



***: الأنا: مكون من أهم مكونات الشخصية، فعند فرويد تخضع الشخصية الإنسانية في نموها لمجموعة من المبادئ مبدأ**

يتضح من خلال الشكل أن الحوار ينقسم إلى نوعين مشترك و أحادي و ينقسم هذا الأخير بدوره إلى نوعين داخلي و خارجي (مناجاة) و في كل الأنواع نجد أن زمن القصة يساوي زمن الخطاب و أن مدة زمن الخطاب تتساوى مدة زمن القصة.

1

الثنائية أو الإزدواج. مبدأ الواقع و مبدأ اللذة و لهذا قسم الشخصية إلى ثلاثة مكونات:الهو ibi – الأنا ego – الأنا الأعلى super ego و هذه المكونات الثلاثة مكونة لبعضها البعض، فالهو جزء من النفس يحوي كل ما هو موروث أو غريزي كما يحوي المكبوتات أما الأنا: فهو الضابط لطاقات الهو لأن خطورة الهو أنه قادر على نفسه إذا ترك لأساليبه الخاصة، فهو في حاجة إلى الأنا لضبط طاقته حتى لا يحطم نفسه أما الأنا الأعلى فهو شيئ داخلى لا خارجي للفرد فهو ذلك الجانب الخلقي للإنسان هدفه الكمال و ليس اللذة.

يراجع- عبد البديع عبد الله – الذاتية و الغيرية و الحوار بين الأنا و الآخر في الرواية – ط1 -1990 – مكتبة الآداب، مكتبة الأبرا – القاهرة ، ص 51.

يدخل الشخص إلى منطقة اللاشعور الشخصي personal unconscions الذي تستودع فيه خبرة الفرد المكبوتة إراديا أو لا إراديا باعتبارها ذكرى مؤلمة للأنا و لا تتلخص هذه الأنا من عقدها و مكبوتاتها عن طريق المونولوج الأحادي أو المناجاة و لعلها تتخلص منه عن طريق الحوار المزدوج أو الجماعي فالحواريين الأنا و الأنا غالبا ما يدل على الكبت و العقد...

****: الزمن الطبيعي: هو زمننا العام و الشائع(الوقت) الذي نستعين به بوساطه الساعات التقاويم و غيرها لكي نضبط اتفاق خبراتنا الخاصة للزمن بقصد العمل الإجتماعي و الإتصال و التفاهم و غيرها، و خصائص هذا المفهوم في كونه مستقلا عن خبرتنا الشخصية للزمن في كونه يتحلى بصفة صدق تتعدى الذات، و في اعتباره و هذا هو الأهم مطابقا لتركيب موضوعي موجود في الطبيعة، مها حسن قصراوي – ص22 -23.**

*****: الزمن النفسي: يمتلك الإنسان زمنه النفسي الخاص المتصل بوعيه و وجدانه و خبرته الذاتية فهو نتاج حركات أو تجارب الأفراد و هم فيه مختلفون، حتى أننا يمكن أن نقول أن لكل منا زمنا خاصا يتوقف على حركته و خبرته الذاتية فالزمن النفسي لا يخضع لقياس الساعة مثلما يخضع الزمن الموضوعي و ذلك باعتباره زمنا ذاتيا يقيسه صاحبه بحالته الشعوربة فيختلف في تقديره لأنه يشعر به شعورا غير متجانس و لا توجد لحظة فيه تساوي الأخرى، فهناك اللحظة المشرقة المليئة بالنشوة التي تحتوي على أقدار العمر كله. و هناك السنوات الطويلة الخاوية التي تمر رتيبة فارغة كأنها العدم.**

لقد انتصر الزمن النفسي على أحادية الزمن الموضوعي الخطي الذي يتجه إلى أمام و لا يمكن العودة أبدا إلى الوراء، و يتجلى انتصار الزمن النفسي بتمكنه و قدرته على تجاوز الحدود الزمانية و التقسيمات الخارجية (الماضي، الحاضر، المستقبل) و بالتالي يمكن في لحظة واحدة آنية أن يمتلك الإنسان عدة أزمنة متفرقة و عدة انوات- مهى حسن قصراوي، ص 23-24.

1-4 الوقفة* الوصفية:"pause :[1]

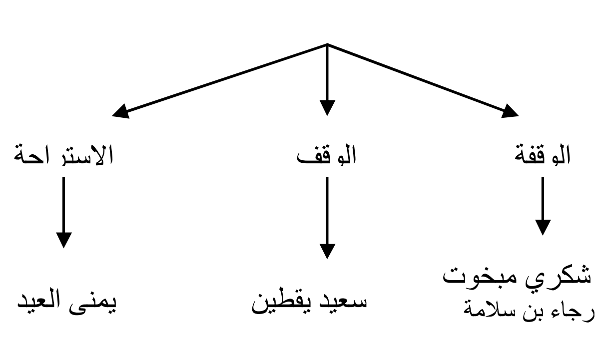
معادلتها هي: "[2] زخ = ∞/ زق = 0

1-4-1 ماهية الوقفة الوصفية:

يطلق عليها النقِاد اصطلاحات أخرى مثل: السكون أو الاستراحة و تعمل مع المشهد على جعل السرد الروائي يتباطأ أو يتوقف، حيث يتّم تعطيل زمن القصة بالاستراحة الزمنية ليتسع في مقابل ذلك زمن الخطاب .

هناك نوعان أساسيان من الوقفة الوصفية: النوع الأول مرتبط بعناصر السرد كالشخصيات أو المكان أو الحدث...الخ أمّا النوع الآخر فهو قائم بذاته و توّضح ذلك مها حسن قصراوي[3] " يتمثل النوع الأول في كون الوصف يرتبط بحركة الشخصية و الحدث، و بالتالي تعد الوقفة الوصفية جزءاً أساسيًّا من سياق السرد و النوع الآخر من الوصف حيث لا يرتبط بعلاقة جدلية متفاعلة مع عناصر السرد الأخرى . فيشبه بذالك محطات استراحة يستعيد فيها السرد أنفاسه و يعد الوصف في النوع الأول وسيلة تخدم حبكة النص و عناصره، و في النوع الآخر، يتحول الوصف ليكون غاية في حد ذاته".

***: الوقفة: pause حركة زمنية سردية tempo واحدة من السرعات السردية الأساسية، حينما يكون هناك جزء من النص السردي أو زمن الخطاب لا يقابل أي انقضاء أو انصرام في زمن القصة فإننا نحصل على الوقفة و يقال إن السرد قد توقف. و الوقفة يمكن أن تحدث نتيجة للقيام بالوصف أو لتعليقات السارد الهامشية. جيرالد برانس – المصطلح السردي- ص 170. و قد كثرت المصطلحات حول هذه التقنية نذكر من أهمها: أنظر الشكل رقم 01.**



[1] : **G.Genette.op.cit.p:133**

[2]: **جيرار جينيت- خطاب الحكاية- ص 109**

[3]: **مها حسن قصراوي –الزمن في الرواية العربية- ص 247.**

لعبت الوقفة الوصفية دورا مهمًا في بناء النّص الروائي باعتباره تقنيّة سردية لا نكاد نجد رواية تخلو منها. كما ينحو الباحثون إلى دراسة العلاقة بين عنصري الروايـــة و الوصف على أساس الوظيفة. وهنا لاحظنا أنّ بعض الباحثين أشاروا إلـــى وظيفتيـــن وبعضهم الآخر إلى ثلاث وظائف.

حميد الحمداني[1] يرى:" أنّ وظائف الوصف تتحدد بشكل عام في وظيفتين أساسيتين:

- وظيفة جمالية
- وظيفة تفسيريّة أو توضيحيّة " ونجد نفس الإشارة عند صلاح فضل[2] مع إضافة صفة الرمزية للوظيفة الثانية.

أمّا حبيب مونسي[3] فيرى أنّ الوظائف تلازم في جميع الأحوال ثلاثة أنشطة:

- الوظيفة التجميلية
- الوظيفة التصويرية
- الوظيفة التفسيرية

هذا ما جاءت به مها حسن قصراوي[4] مع تعديل بسيط في المصطلح. حيث تسمّى الوظيفة التجميلية بالترتيبة وهي التي ورثت من البلاغة التقليدية " وقد كان النقد القديم يعد الوصف حلية للأسلوب. و كلما كان الوصف دقيقا و مسهبًا كلما عدّ هدنة في القصة

[1]: حميد الحمداني – بنية النص السردي – ص 79.
[2]: يراجع: صلاح فضل- نظرية البنائية في النقد الأدبي- منشورات دار الأفاق- بيروت- ط3 ص 50.
[3]: يراجع: حبيب مونسي- شعرية المشهد في الإبداع الأدبي- دار الغرب للنشر و التوزيع. ص 215-216.
[4]: مها حسن قصراوي- بناء الزمن في الرواية العربية- ص 248- 249.

و متعة و رواحًا من الأحداث، مثل التماثيل التي تنتصب في جوانب مبنى كلاسيكي قديم، و يبدو أنّ هذه الوظيفة هي التي كان يشير إليها « بوالو » عندما ينصح الكتّاب بثراء الوصف و فخامته و ترفه"[1].

تتفق مها حسن قصراوي مع صلاح فضل في إضافة مصطلح الرمزية إلى الوظيفة التفسيرية حيث يأتي المقطع الوصفي لتفسير حياة الشخصية الداخلية و الخارجية فيلعب دورًا في بناء الشخصية و الحدث و بنية السياق السردي بصورة عامة. تعتبر الوظيفة التصويرية " إيهاميّة "[2] و قد أحسنوا إختيار المصطلح لأنّ الوصف كلما صور الواقع الخارجي بتفاصيله الصغيرة أوهم القارئ بهذا الواقع ومن ثم يدخل العالم الواقعي إلى عالم الرواية التخييلي، فيزيد من إحساس القارئ بواقعية الفن.

لكن هذا الوصف الذي يدّعي تمثيل واقع موجود مسبقًا، هو موجود في الرواية الواقعية. أمّا الآن و في الرواية التجريبية فلا يحاول إلاّ أن يؤكد وظيفته الخلاّقة التي تترفع عن المعنى الواحد و يخوض سباقًا في اتجاه معاكس للمعنى.

هذه الفكرة عبّر عنها ألان روب غرييه في مكان آخر حين قال[3]" لقد كان الوصف يستخدم في تحديد الخطوط العريضة لديكور الرواية ثمّ لإيضاح بعض العناصر التي تتميّز بشيء من الأهمية. و تعبّر عن شيء ما، أمّا الآن فلا نتحدث إلاّ عن جمادات و أشياء لا تكشف عن شيء و لا تعبّر عن معنى ".

نستنتج أنّ الوصف في الرواية الحديثة لم يعد يهتم بالتفسير و التزيّين، وإنّما أصبح الوصف غاية في حد ذاته وهي ليست كالغاية التقليدية التي يطمح الراوي من ورائها إلى تزيين السرد. بل أصبح الوصف غاية خلاقة إبداعية تومئ بعمق العلاقة بين المكـــان و

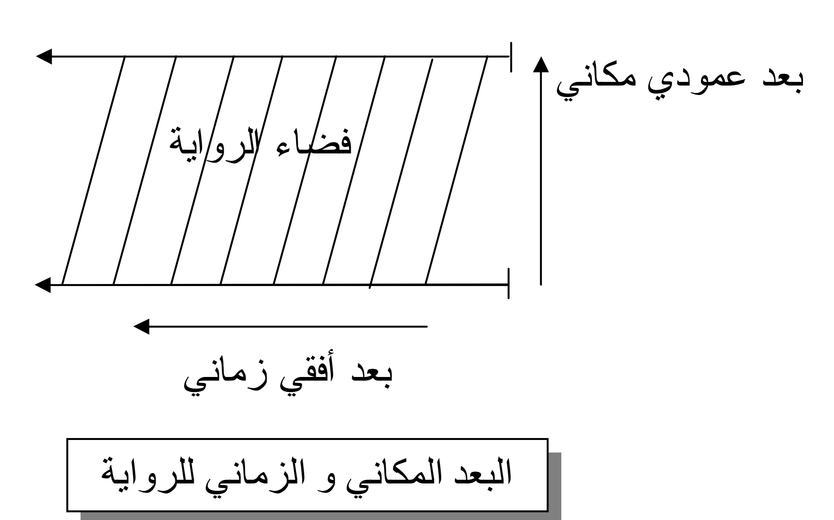
---

[1]: **صلاح فضل- النظرية البنائية في النقد الأدبي- ص 44.**
[2]: **مها حسن قصراوي.- بناء الزمن في الرواية العربية- ص 248.**
[3]: **ألان روب غرييه.نحو رواية جديدة. ترجمة مصطفى إبراهيم.دار المعارف ص 166-195.**

الأشياء بعد دخول الإنسان في الرواية الجديدة.

و ما يهمّنا في هذه الدراسة هو بحث علاقة الوصف كتقنيّة زمنية مرتبطة بالسرد يتحول فيها القص إلى " قص كتابة بدلا من كتابة قص- حسب مصطلحات ريكاردو- حينما يعلو محور السكون على محور الحركة. و ليس غريبًا أن يكون هناك تنازع نصّي بين هذين المحورين. ما بين هجوم و دفاع، و طبيعي أن يتغلب محور الحركة في النهاية حين يكون العمل فنّيا لأنّ الحركة جوهر السرد "[1].

بالتالي يشكل الوصف صورة المكان على عكس السرد الدّي يشكل الحركة الزمنية في الحكي و يكون لرواية بعدان الأول أفقي يشير إلى حركة الزمن المرتبة كرونولوجيا كما في القصة الواقعية أو المصفاة عن طريق زاوية رؤية الراوي، أمّا البعد الثاني عمودي يشير إلى المجال المكاني الدّي تجري فيه الأحداث وقد وضّح حميد الحمداني هذا الكلام من خلال خطّاطته التالية[2]:



البعد المكاني و الزماني للرواية

نرى أنّ الوصف يفسح الفرصة لفضاء الرواية بالبروز و الظهور و أيضًا لشخصيات على عكس السرد الذي يفسح الفرصة للصيرورة الزمنية للأحداث، لذلك يظل

---

[1]: **ناصر عبد الرزاق الموافي.القصة العربية عصر الإبداع.ص 158.**

[2]: **حميد الحمداني.بنية النص السردي.ص 81.**

السرد و الوصف في علاقة تنازع نصّي. و يبرز الوصف بلغة الصفات و النعوت، أمّا لغة السرد فتستخدم الأفعال ، وعن هذه العلاقة يقول عبد الملك مرتاض[1] " الوصف أصل في الإبداع و السرد مجرد مظهر أو تقنية. لذا فهما يتمازجان،و حيث يحضر الوصف يضعف السرد بحيث يمكن تمطي الكلام أو تسطيحه. فالوصف ألزم للسرد من السرد للوصف. إذ غاية السرد إنّما ترتبط بتحرير الوجه الزمني الدرامي للسرد من قيود الوصف، على حين أنّ الوصف يكون تعليقًا لمسار الزمن و عرقلة تعاقبه عبر النص السردي".

ترتبط الوقفة الوصفية إذاً بصورة عكسية مع السرد " فكلما برزت المقاطع الوصفية ، أبطأ السرد و تقلص الزمن الحكائي ليفسح المجال للسارد أو الشخصية في مقطعها الوصفي، فيتمدد الخطاب و تزداد سعته في صفحات النص "[2] و قد أشار لذلك جيرار جنيت في إحدى مقالاته المعنونة بحدود المحكي frontières du récit بقوله:

" في النهاية يجب الملاحظة أنّ كل الاختلافات التي تفصل الوصف عن السرد هي اختلافات في المضمون...فالسرد la narration يتعلق بأعمال أو أحداث تعتبر إجراءات محضة، و من ثمّ تؤكد المظهر الزمني و الدرامي للمحكي، خلافًا للوصف لأنّه يتأخر مع أشياء و كائنات معتبرة في لحظتها. و يتصور الإجراءات ذاتها مشاهد فيبدو بذالك كأنّه يوقف مجرى الزمن. ويعمل على تأسيس المحكي في المكان "[3].

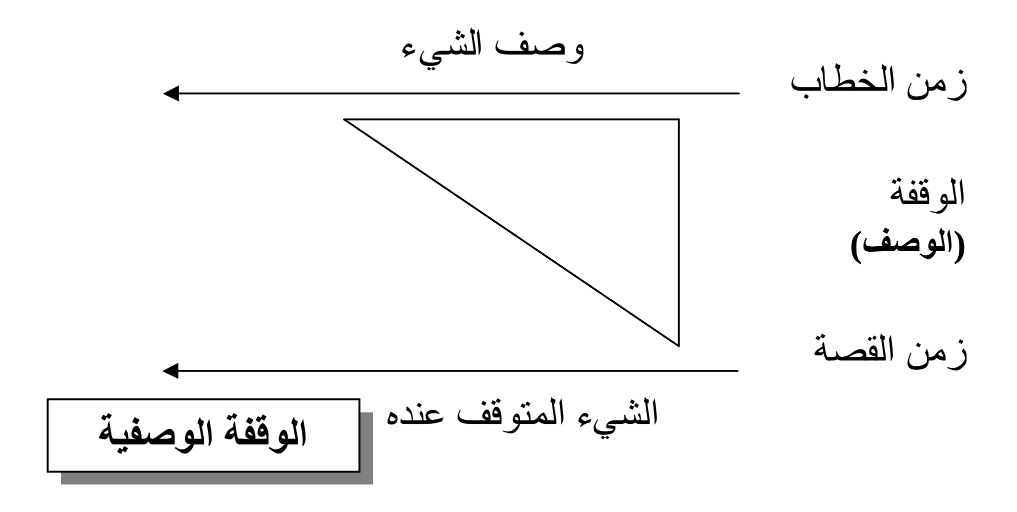
---

[1]: **عبد الملك مرتاض- عرض كتاب ألف ليلة و ليلة- مجلة فصول- المجلد الثالث عشر- العدد الأول ربيع 994، ص306.**

[2]: **مها حسن قصراوي- الزمن في الرواية العربية ص: 250-251.**

[3] **: G.Genette. op- cit.. P141**

وضحت سيزا قاسم في كتابها بناء الرواية ذلك من خلال الرسم البياني التالي:



يظهر هنا كيف تتقابل وحدة من زمن القصة مع وحدة أكبر منها من زمن الكتابة، و هذا ما تسعى أن تبلغه الرواية الجديدة. و ما لاحظناه بعد مقارنتنا بين الرســـوم البيانيّـــة لسيزا قاسم أنّ شكل الوقفة الوصفية هو نفس الشكل الذي يمثل الثغرة و لكن معكوسا.

1-4-2 وقفات السارد الوصفية في الرواية:

يلجأ جمال الغيطاني في التجليات إلى توظيف تقنية الوصف بطريقة تلفت الانتباه لأنّها كثيراً ما عملت على إبطاء زمن السرد في الرواية نتيجة لكثرة الوقفات الوصفية و استطراد الخطاب، و مثلما تعمل على اتساع سعة اللحظات تساهم أيضًا في رسم الشخصيات و إعطاء صورة عن المكان و تجسيد الزمان.

من وقفاته الوصفية " **ولجت كثبًا من العنبر الأبيض، بهرني ضوء، سرى في بصري ظاهرًا، و سرى في أعصابي باطنًا، سرى في أجزاء بدني، لم تقيدني الجهات في الوسط تجلت لي رئيسة الديوان ملتحفة بوشاح من الندى الذي ينمو على حواف أوراق الزهر، إلى يسارها الحسين، إلى يمينها الحسن، بين أيديهم ما يشبه اللفائف الكبـــــار.**

أخذني البهت، ثم الإشراق عندما رنت إلى رئيسة الديوان..."[1] هكذا وصف السارد رئيسة الديوان السيدة زينب الطاهرة التي تسمع إلى أنين جميع المخلوقات و الديوان هو " **مركز الهيمنة على عالمنا الأرضي، منه تتقرر الخطوط العامة للمصائر و تتحدد الاتجاهات الرئيسية. و ما ينقضي و ما يصير إليه بدءاً من الحوادث الجسام حتى همسات طفل لم يخبر الدنيا بعد..."**[2] . عند هذا الوصف يتوقف السرد و يبدأ تساؤل المتلقي حول سر الديوان. و للوصف مكانة جليلة القدر بالغة الأهمية " حيث أوكلت له مهمة نقل القارئ إلى حضرة الموضوع نقلاً يتخطى الزمان و المكان، و يتيح المعاينة التي لا تغيب عنها الحركة الدقيقة التي تنتاب الموضوع الموصوف. غير أن الوصف لم يكن أبداً محايداً، خاليًا من الكيد بالقارئ و الموضوع معًا، و كأنّ الكتابة في حد ذاتها تبييت لقصد، سواء توسلت الوصف أو غيره، و عليه فان خطابها الخاص لابد له أن يجد في الوصف مجاله المفضل الذي يحرك فيه عناصره الدلالية "[3] .

كثيراً ما يأتي الوصف لاستحضار المعنى و هنا يتحدد لنا دور جديد من أدوار الوصف الذي يتعامل مع المعنى أكثر من تعامله مع الموضوع الذي يخضع الى طبيعة النظرة التي تلحظه و طبيعة الزاوية التي تنطلق منها و من ثم تتحدد أبعاده المادية و المعنوية " **سلكنا الطريق الذي يحزم المدينة، يمتد خارجها و يؤدي الى مداخلها. و عند نقطة محددة رأيت منعطفاً على ناصيته حوانيت قديمة، نجار، و الثاني على اصلاح إطارات العربات المعطوبة و الثالث لبقّال فقير، و الرابع لأدوات البياض و الطلاء على مسافة قريبة توجد قمائن حرف الجير، و الخامس لبائع خبز، و السادس مغلق، والسابع بلا ملامح، لم أدر محتواه، و لجنا ممرًا يغفل عن رؤيتـــه العابــرون، ضيّــقًا متربــًا،**

---

[1]: جمال الغيطاني. التجليات.ص37.
[2]: جمال الغيطاني –التجليات - ص 36.
[3]: حبيب مونسي.شعرية المشهد في الإبداع العربي. ص 219.

مهجورًا، به يبدأ طريق تأبى المركبات دخوله، حده الأيمن جدران صفراء صامتة، تتخللها أبواب صدئة، مغلقة، في كل لحظة، بعد كل خطوة، توقعت أن يتوقفا أن يشير إلى اليمين، ثم إلى اليسار، وقفنا عند مدخل فناء مفتوح، أشار أخي إلى مساحة من الأرض، مكشوفة بلا سور، رمال غامقة و لا نبات، لا صبّار أو ريحان، قال إن أقاربنا أصحاب المدفن شيدا عينين جديدتين. لم يحددا مساحتها بسور، أبي أول الداخلين، الراقدين، دنوت تلوت بكيت، ابتعدت، رحلت و عدت. أحاط بي قلت لنفسي و لم أقل لمخلوق. أليس في هذا جور ؟ أليس في ذلك قسوة، هذا العمر، تلك المعاناة الطويلة، تلك الأيام و الليالي، هل تنتهي هنا و تصبح نسيًا منسيًا ؟ هل يبهت أثره و يضيع خبره هنا ؟ هل سيكون كأنّه لم يكن ؟ أمعنت، فطلبت المسعى..."[1] . بهذا المقطع السردي المطول وصف السارد كل ما هو موجود في الطريق إلى قبر أبيه و قد امتزج مع حركة السرد خصوصًا في آخر المقطع السردي.

يبدو المقطع ظاهريًا بلا معنى فقط وصف لطريق المقبرة لكن من يتمعن الفقرة يشعر أنها طريق الإنسان و مسيرته التي تنتهي إلى قبر مظلم و وحدة موحشة " فإذا كانت النصوص الروائية القديمة تعرض مواضيعها عرضًا بينًا، دقيق الملامح و الجزئيات، فان الرواية الجديدة لا تفعل شيئًا البتة "[2] فموضوعها لا يعتبر واقعيًا بالمعنى المتعارف عليه للواقعي، و إنما في الممكن و المحتمل الذي تسبغ عليه الذات المتلقية إمكانية التحقق و الوجود و بذالك هو متمنع صعب المنال. باعتباره مجرد إمكانية من إمكانات متعددة، يكون تحقيقها متروكًا للتأويل.

و الملاحظ أن المقطع الذي استشهدنا به طويل و هذا بسبب تتبعنا لمسيرته التي أولناها بمسيرة الإنسان من خروجه إلى الدنيا و دخول عدة طرق و مسالك في حياته إلى

---

[1]: **جمال الغيطاني. التجليات.ص 29.**

[2]: **حبيب مونسي. المرجع السابق. ص 230.**

أن يكتب الله له الوصول النهائي. طريق خاتمته قاسية. و قد لا يفهم القارئ تأويلانا إذا جزئنا هذا المقطع.

كما امتزج الوصف في التجليات بلونين " لون واقعي و لون وهمي أسطوري" **"...بدا حمله ثقيلاً، و الحمل يخصني، فتعجبت، ثم تحرك القطار، بعدت و لم أعد قريبًا منه، ازداد النأي، و بدا زمن الفراق و الفقد و من قبل أن أعد له العدة، حلت ظلمات، ثم تجلى أبي داخل قصر قديم منمنم الجدران، فيه نخل و صبار و ريحان و زهور صفراء لم نعدها، قصر لأحد أقاربه، أحد أعمامي، من أين ؟ لا أدري. حال بيني و بينه الحاجز اللامرئي، حوله بساط من سندس أخضر، و في السماء ألوان لا أسماء لها في لغات دنيانا..."**[1] يعمل الوصف في هذه الفقرة على ابطاء زمن السرد و استطراد زمن الخطاب و حدته. يصف السارد هنا صورة الأب و هو راحل يحمل أحمالاً ينتظر القطار حتى يأتي ثم يرحل ثم فجأة يتغير المشهد و يوصف الأب و هو بين نباتات لم نألفها والسماء بألوان لا أسماء لها. " انه الأمر الذي نلمحه جلياً حين نقترب من النص السردي الحديث، الذي تغيب حدوده بين الواقعي و المتخيل، أو بين الحقيقي و العجائبي، فلا نظفر بشيء نتشبث به خارج النص ذاته و ليس أمامنا إلا التركيبية اللغوية التي تنسج لنا واقعها الخاص الذي يعمل عمل المرجع الخارجي"[2]، ومن ثم يكون المشهد المؤسس على هذه الرؤية مشهدًا يحيل على ذاته في ابتغاء عناصره الوصفية.

و لم يقتصر الغيطاني في روايته على وصف المكان، و إنما برز وصف الشخصية بصورة عميقة لها أبعادها الدلالية و تأثيرها الكبير في القارئ " **...أول النشأة الإنسانية رحم ضيق لا هواء و لا حروف و لا كلم، و آخرها قبر حيث لا ظل و لا رؤى،**

---

[1]: **جمال الغيطاني- التجليات- ص 19.**
[2]: **حبيب مونسي- شعرية المشهد في الإبداع العربي- ص 231.**

أولها يتمد على الظهر رضيعًا، و قرب نهايتها يرقد على الظهر هرمًا، عاجزًا، أولى الخطى مرتجفة، مترددة، و آخر الخطى مرتعشة، واجفة، رقبة الوليد مثقلة بالرأس، تهتز، يسيل لعاب الفم، ترتجف الرقبة العجوز و أيضًا..يسيل لعاب، في الطفولة تلفه الوحدة فيبكي، في الهرم تشتد عليه الوحدة فييأس و لا يبكي، أولها ظهر منحني كذا آخرها..."[1] .

بهذا الوصف الجميل قارن السارد بين بداية الإنسان و نهايته، مع ذلك فهو لم يبطئ كثيرا الخطاب لأنه ممزج بالسرد أي وصف فيه حركة . كما كشف عن علاقة البداية و الختام و تشابهها.

كما جاءت الرواية غنية بالوصف الأنثوي " **تنكحني برضاب فرجها على ملأ فأطيب فأنتشر فأجوز، أدرك الهوية، عندئذ لممت شوردها، عرفت فيها قبسًا من كل أنثى مرت بجمال و مر بها، إطراقتها المحبوبة قديمة مضت بها السبل، و ميل جسمها منه فيض أمومي أغدق عليه من أعز الخلق و أقربهن إليه، أما لحظتها فلبنية رقيقة حنت عليه و رقت له و بعثت فيه نشورًا..."**[2] هذه واحدة من الإناث التي أعجب بهن السارد و الرواية غنية بوصف الجسد الأنثوي و بالمشاهد الإباحية و قد جاء الوصف الجسدي و الإباحي في مقطع وصفي منفصل في تشكيله عن السرد مبرزًا صورة هذه المرأة الأنثى، فجسدها ينم عنها و يعرف بها. و الملاحظ أن السفر الأول و الثاني يزخر بوصف المكان بأنواعه(الواقعي، الأسطوري، الصوفي...) و وصف الشخصيات الذكورية بأنواعها (تاريخية، واقعية، صوفية...) و لم يرد وصف الشخصية الأنثوية إلا نادرا كوصف رئيسة الديوان السيدة زينب الطاهرة أما السفر الثالث فيفاجئ المتلقي بنوع آخر من الوصف و هو وصف الجسد الأنثوي و المشاهد الإباحية لنساء مختلفات و عديدات:

---

[1]: **شعرية المشهد في الإبداع العربي- ص 68.**

[2]: **حمال الغيطاني.التجليات.ص 529.**

وصف صفاء – ص 748

وصف الحمراء- ص 750

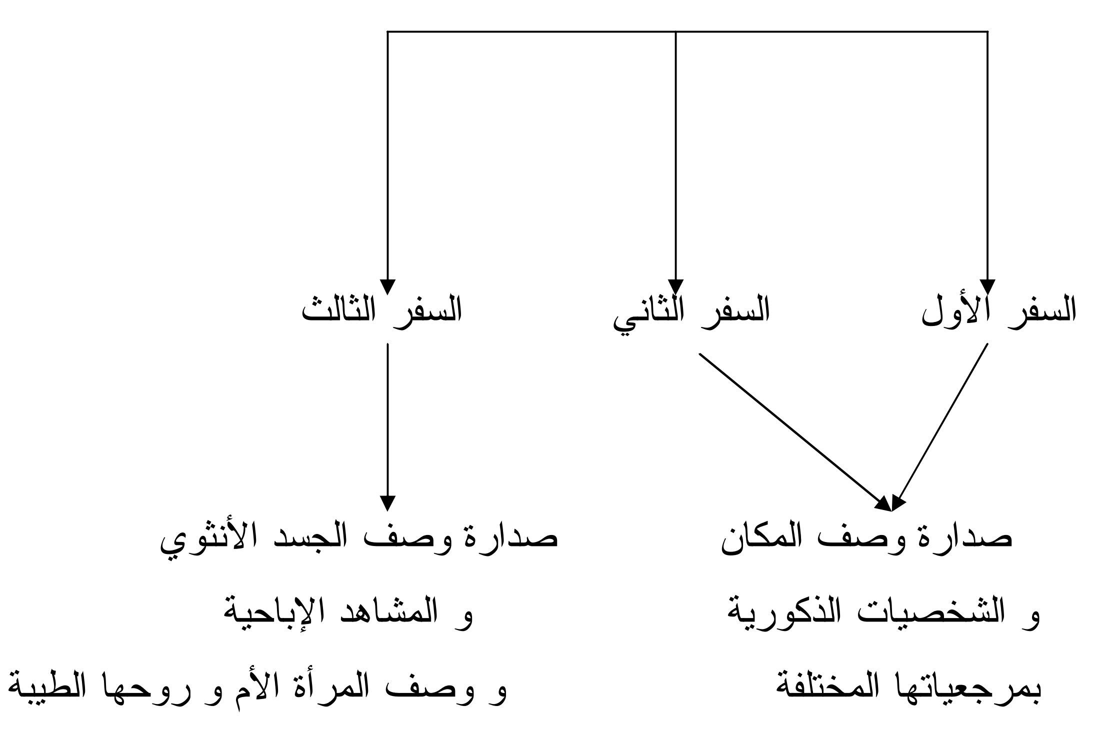
وصف علياء – ص 752

وصف سناء- ص 700

امرأة أصله- ص 772 (زوجته)

وصف إليزابيت-ص 626

و المرأة "لور" هي الأوفر حظا في التجليات من ناحية الوصف و هذا بالنسبة للمرأة و الجسد الأنثوي. أما المرأة الروح فهي "الأم" و قد جاء السفر الثالث غني بذكريات الأمومة و حلاوة العيش في حجر الأم الدافئ ثم انتهى بوصف حزين يتجلى من خلاله مشهد الأم و هي جثة هامدة و مشهد جسدها وهو داخل إلى مسجد الحسين ليواري بعده التراب.



الوصف في التجليات

لكن لم تقتصر تقنية الوصف على تصوير المكان و الشخصية فقط، و إنما نجد صدارة الوصف في الرواية للزمان بصورة مشعة بالدلالات و الأبعاد " **لا تزال في سفر دائم منذ نشأة أصولنا، إلى ما لا نهاية له، إذ لاح لك منزل تقول فيه، هذا هو الهدف و الغاية، ثم تنفتح عليك منه دروب و طرائق أخرى، ما من منزل تشرف عليه إلا و تقول، هو نهاية المقصد، و إذا دخلته لا تلبث أن تخرج منه راحلاً، كم سافرت في أطوار المخلوقات إلى أن تكونت دماً في أبيك و أمك ثم اجتمعنا من أجلك عن قصد لظهورك أو غير قصد، فانتقلت منيًا ثم انتقلت من تلك الصورة علقةً إلى مضغة، إلى عظم، ثم كسى العظم لحماً، ثم أنشئت نشأة أخرى، ثم أخرجت إلى الدنيا فانتقلت إلى الطفولة و من الطفولة إلى الصبا، ومن الصبا إلى الشباب إلى الفتوة ومن الفتوة إلى الكهولة، ومن الكهولة إلى الشيخوخة، و من الشيخوخة إلى الهرم ومن الهرم إلى البرزخ، فما ثمة سكون أصلاً، بل الحركة دائمة في الدنيا ليل نهار...**"[1] أوجز هذا المقطع السردي وصف الزمان الإنساني المتحول عبر مراحل متتالية. و قد امتزج وصف الزمان بالحركة لأنه لا يمكن وصف الزمان من دون حركة و هو الدائم الحركة و التجدد و السفر.

1-4-3 وظائف الوقفة و دورها في العمل السردي:

و ما يلاحظ على كتاب التجليات هو ورود المقاطع الوصفية بكثافة سواءً ما تعلق بالشخصية أو بالمكان أو الأشياء أو الزمان و بالرغم من امتزاج الوصف بالحركة في بعض الأحيان و خصوصًا في وصف الزمان إلا أنه غالبًا ما يؤدي وظيفتين أساسيتين باعتباره تقنية أساسية في النص الروائي: و هذا ما استخلصته مها حسن قصراوي[2] :

[1]: **جمال الغيطاني - التجليات -ص 55.**
[2]: **مها حسن قصراوي.بناء الزمن في الرواية العربية. ص 256.**

1- " تعمل حركة الزمن السردي على منح الراوي فرصة التأمل و الوصف و الاستبطان، فيتمدد زمن الخطاب و يتقلص زمن القصة سواء كانت المقاطع الوصفية منفصلة أو متداخلة مع السرد.

2- يقوم الوصف بدور تفسيري و إيحائي، من خلال علاقته بالشخصية و الزمان والمكان، حيث تلعب الوقفات الوصفية دوراً مهمًا في تحريك العمل الروائي و في صعيد أحداثه " .

و إنطلاقا من الدراسات المختلفة، يمكن إضافة وظائف أخرى إلى ما استخلصته مها حسن قصراوي:

1- أن الوصف فعلاً عملية لها أهميتها عند الروائي عند ايقاف السرد نذكر الحالات أو التصورات لوضعية الشخصية و المكان و الزمان من المؤهلات و الصفات على عكس السرد الذي هو ذكر الحركات و الأفعال مع ذلك يجب الاشارة إلى فكرة مهمة و هي أنه لا يمكن أن يوجد في النص الروائي السردي نص خالص في الوصف مثل ما وضحناه سابقاً من خلال المقطع السردي الذي يصف الزمان.

2- و بالإضافة الدور التفسيري و الإيحائي و الجمالي الذي يلعبه الوصف فإنه يساعد على الإيهام فالوصف المثالي هو الذي يجعلنا نتماهى مع الشخصية و تتوهم أنك في المكان الموصوف أو على الأقل أنك تشاهده و لأن هذه القيمة المثالية مهمة سعى جل الكتاب إلى بلوغها في وصفهم و استعملوا عدة طقوس تساعدهم مثل " أن يحضر السارد الفضاءات التي يتحدث عنها أمامه، لتجعله يحيا داخل القصة و لتساعده على التماهي بالشخصيات "[1] . التجليات تجعلك داخل مأساتها تشعر مع السارد شعوره، تخاف من الزوال الذي هو مصير الإنسان، مصير جمالك و صحتك و مصير أمك و أبيك حيث لا منفذ و لا مهرب.

---

[1]: **يراجع. أمبرتو ايكو. نزهات في غابة السرد. ترجمة سعيد بنكراد.المركز الثقافي العربي. الدار البيضاء المغرب.ط1 2005. ص 127.**

3- أما بالنسبة للكاتب . فإن الوصف يحقق له وظيفة أولية و هي التطهير بالاعتراف، فكثيراً ما يصف الغيطاني نزواته الجنسية بكل صراحة و يعترف بما في نفسه من وضاعة فيكسبها نبلاً من نوع جديد، يتلاءم مع بلاغة الشعرية المضادة بشكل لافت " وإذا كانت كل فصول هذه السير الذاتية تمثل حفاوة بالأخطاء الكبرى في تجريب واع لتطهير الصدق و تسامي الفن. فان بعضها يتضمن مفارقات لافتة في تناقضها إذ تزيل الحاجز الرسمي بين المنطوق و المكتوب، و تؤدب صلب الحياة الشعبية السفلى دون مداهنة، مما يمنح شرعية إبداعية لدخول المنفيين خارطة المتخيل السردي مما يؤدي إلى تعديل ضروري في الذوق العام للقرار، يحررهم من الأحكام المسبقة و يحثهم على التمرس باحتضان التمزقات المجتمعية"[1] و تغليب أخلاقيات الفن على أخلاق المجتمع التي تحتمي بالنفاق و التجاهل ".

1-4-4 أدوات السارد في تقديم الوصف:

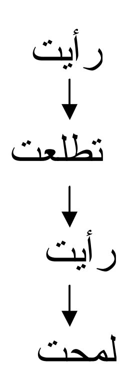
و قبل ختام الوقفة الوصفية رأينا أنه من المهم أن نعطي نظرة موجزة حول الأدوات التي يستخدمها السارد في تقديم الوصف في النص:

تعتبر النظرة البصرية أهم أدوات الوصف و آلياته. " إن استعمال الرؤية هو من أهم القرائن الدالة على الوصف البصري، و لذلك نجد أن معظم المقاطع الوصفية تفتتح بعبارات و صيغ جاهزة تتضمن أفعالاً تفيد الدلالة على الرؤية"[2] في التجليات عادةً ما يقوم المقطع الوصفي بقول السارد أرى و أتجلى: " **رأيت حمال عبد الناصر، مكشوفًا، حاسرًا، مبهدلاً** "[3] و مثل قوله أيضًا " **رأيت نفسي في مركب بلا شراع، تطلعت إلى موج البحر، فجأةً رأيت شخصًا على بعد، مشى على وجه الماء، لمحت طريقة خطو أبي...**"[4].

---

[1]: **صلاح فضل- لذة التجريب الروائي- أطلس للنشر و الإنتاج الإعلامي- ط1 ص 9.**
[2]: **حبيب مونسي.شعرية المشهد في الإبداع العربي. ص 180.**
[3]: **جمال الغيطاني- التجليات- ص 20.**
[4]: **جمال الغيطاني- التجليات- ص 21.**

يتضح من خلال الفقرة الأخيرة القصيرة كثرة القرائن الدالة على الوصف عن طريق الرؤية:



و من أكثر هذه القرائن استعمالاً في التجليات " التجلي " حيث جاء التمهيد للمقطع الوصفي بهذه القرينة بكثرة و تكرار لا حصر لهما: " **تجلت لي قريتنا في أقصى الصعيد، تجلت في الألوان الأصلية، أما مصدر الضوء فخفي، ضوء فجري و لا فجر، حمرة شفقية و لا شفق و لا حرارة و لا برودة، إنما هي اللحظة المواتية، مع أن اسم اليوم مفقود، و موقع النهار مجهول، و السنة غير معروفة، يوم بعيد قصي، مضموم على نفسه، غير متصل بغيره، وصلت إليه بعد إقلاع و نأي، تجلت لي البيوت مضمومة...**"[1] .

و يستدعي الوصف القائم على الرؤية البصرية " الضوء " الذي لا يمكن أن تتحقق الرؤية بدونه " **تجلت لي مدينة يغمرها الضوء الهادىء...**"[2] .و يقول " **ولجت كثيبًا من العنبر، بهرني ضوء، سرى في بصري ظاهراً، و سرى في أعصابي باطنًا، ســرى في**

[1]: **جمال الغيطاني - التجليات -ص 46-47.**
[2]: **جمال الغيطاني - التجليات -ص 30.**

أجزاء بدني، و في لطائف نفسي، أصبحت عينًا، أصبحت سمعًا، فرأيت بكلي..."[1] هكذا سرى الضوء في السارد لدرجة أنه جعله يرى بكله و كذلك فان غياب الضوء و الإنارة يمنع الرؤية بوضوح. فهو عنصر أساسي في تشكيل الوصف.

و من محفزات الوصف أيضًا الإطلالة من مكان مرتفع، حيث الجو يلاءم الشروع في الوصف و إيقاف عملية السرد، في التجليات إستعمل السارد كثيرا الإطلالة من الأماكن المرتفعة لكن سرعان ما ترفع السارد عن الإطلالة من الشرفة أو من النافذة أو الشباك إلى إطلالة فنتازية اعجازية " ...**رأيت الشيخ يشير إلى بداية قوس قزح، التي لا تكاد تلامس الأرض، فسلمت سلام المقبل على رحيل طويل و لا يدري من أمره شيئًا، ثم لامست بقلمي بداية ألوان الطيف، و بسرعة بدأت أرتقي، و قبل أن يرتد لدي طرف كنت أمضي صعداً في الفراغ...**"[2] صعود السارد في الرواية تجاوز الصعود البشري و ظل يصعد حتى رأى بعض المدن من فوق و" **حتى تضاءلت المدينة و صارت كبضة يد**"[3] ". كلما ابتعد و استمر في الصعود اتسعت مساحة الرؤية من الشرق إلى الغرب و من الشمال إلى الجنوب، رباط و طنجة و شاطئ البحر و المضيق و المحيط و جبال الأطلس و تلمسان و قرطبة، غرناطة، مدريد، دكار، قرطاج، باريس، قاهرتي، و ظلت مساحة الرؤية تتسع فرأى إفريقيا و أوروبا و آسيا و تعرف على القارات الخمس،...الخ و استمر في البعد أكثر فأكثر بلا قيود أو حواجز و رغم الصعاب " **و إذا بي أرى الكون بأكمله في متناول بصري، و كان باستطاعتي، أن أشير فأعين، و أحدد، عرفت أنني بعيد، و أنني البعد نفسه، سألت ذاتي، هل بعد البعد بعد ؟ و جاوبت نفسي، ليس للإنسان إلا ما سعى...**"[4] إلى هنا تجاوز الغيطاني كل ارتفاع فساعده ارتفاعه على رؤية الكون بأكمله،

---

[1]: **جمال الغيطاني - التجليات -ص 35.**
[2]: **جمال الغيطاني - التجليات -ص 380.**
[3]: **جمال الغيطاني. التجليات .ص 380.**
[4]: **جمال الغيطاني. التجليات .ص 381.**

بهذه اللعبة الفنية المفارقة جمع السارد الكون في نظرة واحدة جامعة لم يتمكن أي إنسان قبله منها " **فحقّ لي التفرد إذ أن ذلك لم يقع مع غيري** "[1] صورة بالغة في الجمال و الشعرية اللذين يعطيان لذة للقارئ من حيث بلاغة الغرابة و بلاغة التصوير الغريب أيضًا.

و من أدوات اتضاح الرؤية أيضًا " قرب المسافة " حيث أنّ المألوف قي الواقع و الواقع المنقول إلى الخطاب غريب لأنه كلما ضاقت المسافة بين الرائي والشيء المرئي كانت الرؤية واضحة. لكن ما يحدث في التجليات عكس ذلك:

" تبدو من بعد سحيق شجرة، أو تكوينًا يشبه شجرة، ازداد اقترابًا، هذا جذع بعيد أسفل سافلين، و فروعها ضاربة في أعلى عليين، لا يقدر بصري على الإحاطة بها، و كلما اقتربنا ازددت يقينًا باستحالة وصفي لها، أو تصويرها لكم، و لكنني باذل جهدي غير مدخر ما في وعي، و خالقي المعين فلا شبيه لها في الأوصاف التي أعرف..."[2] ربما يرجع سبب استحالة الوصف لهذه الشجرة من قرب لكبرها و امتدادها في الأعلى والأسفل. لأنه في الغالب ما يوضح القرب الرؤية إلا ما كان كبيراً و هذا ما صرح به راوي التجليات حيث يقول أن بصري لا يقدر على الإحاطة بها مع ذلك يبذل جهداً ويعمل على وصفها و تصويرها.

- و عليه فإن زمن السرد الروائي يفارق في تشكيله ووجوده الزمن الكرونولوجي الواقعي، و يخضع لتقنيات فنية و تلاعبات من السارد تعمل على تكونه و بنائه.

- من خلال تلك التقنيات، يتحكم الراوي و يتسلط بسرعة النص حيث يكون الخطاب اختصاراً و اختزالاً لكثافة الأحداث و موضوعها و ببطئه حيث يتم تعليق زمن القصة و اتساع زمن الخطاب.

---

[1]: **جمال الغيطاني - التجليات - *ص381.**

[2]: **جماالغيطاني - التجليات - ص 276.**

- و الملاحظ من التجليات أنّها لم توظف تقنية بكثافة و أخرى بقلة و إنما جاء الكتاب غني بكل التقنيات و في كل تقنية ميزة وجدة على ما كان مألوفًا فيها و قديمًا. وربما يرجع السبب الأساسي في هذه الكثافة إلى طول الرواية وحجمها الكبير و تنوعها.

2- التواتر La fréquence و توظيفه في التجليات:

يعتبر التواتر مظهرًا من المظاهر الأساسية للزمنية السردية، مع أنّه ظلّ و لوقت متأخر جداً خارج إطار الدراسات النقدية و التنظيرية للرواية. و أهم دراسة تنظيرية أشارت إلى التواتر هي دراسة جيرار جنيت و يسميه معدل التردد و البحث فيه جارٍ أيضاً على مستوى العلاقة بين القصة و الخطاب، فقد يتكرر التعبير في النص مرتين أو مرات عديدة مثل: سافر المشرف إلى مصر في عطلة الربيع- سافر المشرف الى مصر في عطلة الربيع- سافر المشرف إلى مصر في عطلة الربيع هذا تكرار على مستوى الخطاب فقط لأنّنا لو بحثنا في القصة لوجدنا الحدث وقع مرة واحدة، إذا فالتعبير يتكرر والحادثة تتكرر وهذا أحد الأنماط الأربعة للعلاقة القائمة بين الخطاب و القصة من جهة التكرار " بين هذه الإمكانات لتكرار الأحداث المسرودة بالحكاية و الملفوظات السردية للمحكي، يتأسس نسق من العلاقات التي يمكن مسبقًا إرجاعها إلى أربعة أصناف محتملة، بوصفها نتاجًا بسيطًا للاحتمالين المقدمين من كلّ جهة من الجهتين: حدث مكرر أم لا.ملفوظ مكرر أم لا"[1].

وهذه التصنيفات الأربع هي:

" بشكل بياني مبسط يمكن القول، بأنّ محكيًّا كيفما كان يمكنه أن يحكي:

مرة واحدة ماحدث مرة واحدة.

و س مرة ماحدث س مرة.

---

[1] : G.Genette.Figures III. p146

و س مرة ما حدث مرة واحدة.

و مرة واحدة ما حدث س مرة."[1]

إذن يمكننا تحليل البنية الزمنية للنص حسب وجهة نظر أخرى تتعلق بالتواتر و يمكن تفصيل نظرياتها كما يلي:

1-2

الحالة الأولى:

أن يروى مرة واحدة ماحدث مرة واحدة.

خ1 / ق1

الحكايـــة التـــفرديـــة[2] لمفرد

" Le récit singulatif "

هذه الحالة هي الأكثر استعمالاً في النصوص القصصية، فإذا قلنا مثلاً: « سهرت ليلة أمس » فإنّ هذا الشكل من الخطاب يتوافق فيه تفرد المنطوق السردي مع تفرد الحدث المسرود. اقترح له جيرار جنيت[3] إسمًا قائلاً " غير أنّني أقترح أن أطلق عليه اسمًا حتى أبين تبيانًا أنّه ليس إلا إمكانا من إمكانات أخرى، إني أسميه من الآن فصاعدًا الحكاية التفردية- و أتمنّى أن تكون لفظة شفافة، بالرغم من جدتها، و سنلطفها أحيانًا باستعمال الصفة « مفرد » بالمعنى التقني نفسه فنقول: مشهد تفردي أو مفرد ".

---

[1] : G.Genette : op.cit, 1972 p146

[2]: جيرار جنيت-خطاب الحكاية-ص 130.

[3]: جيرار جنيت.-خطاب الحكاية-ص130.

و هكذا تعتبر هذه الحالة المفردة أكثر الحالات انتشارًا، لدرجة أنها تعتبر خارج نطاق المفهوم الذي وضعه جيرار جنيت للتواتر لأنّها لا تشكل أيّ تكرار لا من طرف القصة و لا من طرف الخطاب.

ولأنّ التجليات سيرة ذاتية لجمال الغيطاني حيث تضم داخلها سيرة الأب و الأم وأهم الأحداث و الأم في سيرة جمال عبد الناصر و الحسين...الخ.

جاءت الإشارة إلى أطوار الشخصيات مرة واحدة. إلا ما كان نواة و تكراره ضروري و مثل هذا النوع سيذكر في مقام التكرار. فمولد الأب و الأم و الجد و جمال حدث تكرر في كل قصة متضمنة مرةً واحدة، في قصة الأب يجيء سرد مولد الأب من طرف السارد بقوله:" **أبي عمره دقائق، مغمض العينين، منبعج الرأس، تسرع المرأة القصيرة به إلى خارج المندرة، ملفوف في جلباب رجالي قديم، تجيء به إلى والد والدي، يرفع رأسه بوجه خلو من التعابير، تجري لحظة المواجهة الأولى، يبدو جدي حريصًا على أن لا يظهر سروراً أو غمًا أو انشراحًا كأنه لو أظهر شيئًا من ذلك سيبدي ضعفا لا يليق بأشداء الرجال، تشاغلت بالنظر الى أبي، رأيت شبهًا كبيراً بين ملامحه و ملامح أبيه، كان مغلق العينين صامتًا، تقرض المرأة أنفه الدقيق برقة، يصرخ أبي المولود، و تلك صرخته الثانية، بفتح عينيه مواجهًا الضوء للمرة الأولى، يبتسم جدي، يقول: « آه يابن الفرطوس » ...و هنا يذهب أبي...**"[1] من خلال هذا المقطع السردي الذي يدور حول حدث من سيرة الأب لم يذكر في التجليات إلا مرة واحدة و لم يتكرر. كذلك حدث مثل هذا في سيرة الأم حيث ذكر الحدث الذي حدث مرة واحدة على مستوى القصة و هو ولادة الأم مرة واحدة أيضًا على مستوى الخطاب: " **...نظرت طويلا إلى المولودة، إلى عينيها المغمضتين و ساقيها المنثنيتين و أنفها الدقيق، و كان بإمكاني أن أرى ملامح أمي التي أعرف في قسمات الوجه، يتردد في سمعي صوت الهاتف الذي جاءني عند بداية سعيي إلى الديوان...ليس بوسعي إلا أن أصغي و أن امتثل .**

[1]: **جمال الغيطاني. التجليات. ص 48.**

تأمل رقدتها الأولى ..

يزعف بعد سكتة....

يا غافل...

ثم غاب الهاتف، رأسها ملتفت إلى الجهة اليسرى، غير قادر على الحركة، لا يزال لون جسدها محتقنًا، بقع خضراء صغيرة على وجهها و رقبتها، تقول الدودة إنّ هذا طبيعي بسبب زنقة الولادة، أهذا البطن الصغير يحتوي أول أوطاني، هل سأتفلت داخله ثم أفارقه و أمشي في الأرض مرحًا حينًا و حزينًا حينًا آخر ؟..."[1] هي صورة من واحدية التعبير التي تلتقي بواحدية الحدث المحكي وهي من أكثر الصور شيوعًا في الروايات بما لا مجال معه للمقارنة، في التجليات يوجد العديد من الأحداث الهامة في سيرة الشخصية في الواقع، حدثت مرة واحدة ثم نقلت مرة واحدة في الخطاب بحيث لا تحدث أي تكرار يذكر على مستوى القصة و لا على مستوى الخطاب.

2-2

الحالة الثانية:

أن يروى مرات لا متناهية ما وقع مرات لا متناهية

ق$_{ن}$ / خ$_{ن}$

حكاية تفردية[2] لمتعدد*

"Récit singulatif "

---

[1]: جمال لاغيطاني -تجليات -ص 304.305.

[2]: جيرار جنيت.خطاب الحكاية.ص130.

*: و جدنا أن جيرار جينيت يسمم النوع الأول بالحكاية التفردية و يسم النوع الثاني بنفس الإسم و لكي نزيل على القارئ الإلتباس بين النوعين:

و سمينا النوع الأول بالحكاية التفردية لمفرد

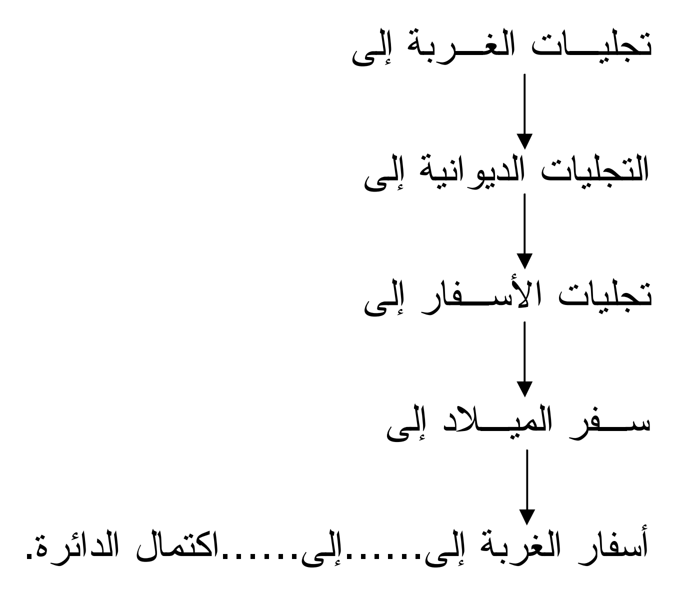
و سمينا النوع الثاني بالحكاية التفردية لمتعدد

هذا في الواقع حالة ثانية من حالات السرد المفرد لأنّ تكرار المقاطع النصّية يطابق فيه تكرار الأحداث في الحكاية فالانفراد يعرف إذن بالمســاواة بيــن عــــدد تواجــدات الحدث في الخطاب و عدد تواجدها في القصة سواء كان ذلك العدد فردًا أو جمعًا، كأن نقول مثلاً:

أكلت حبّة شكولاطة لذيذة صباحًا، أكلت حبّة شكولاطة لذيذة مساءًا و أكلت حبة شكولاطة لذيذة ليلاً." فمن وجهة النظر التي تهمنّا هنا، أيّ علاقات التواتر بين الحكاية والقصة يظل النمط الترجيعي تفرديًا فعلاً و بالتالي يرتد إلى النمط السابق، ما دامت الحكاية لا تتعدى فيه-حسب تماثل قد ينعته رومان ياكبسون بأنّه إيقوني- التوافق مع تكرارات القصة ومن ثمّ فالتفردي لا يتحدد بعدد الحدوثات، بل يتساوى هذا العدد "[1].

هكذا توضّح أنّ التفردي هو أيضًا أن يكرر الحدث على مستوى الخطاب بعدد تكراره في القصة.

هذا النوع موجود بوضوح في الحكاية الإطار و ليس في قصصها المتضمنة إن حدث التجلي و السفر و الحلم حدث في التجليات من البداية إلى النهاية فمن:



[1]: جيرار جنيت.خطاب الحكاية.ص130.

فيقول مثلاً في مدائن التجليات: " **بعد طول انتظاري لعل و عسى، بعد هيهات، قررت الخوض في بحر البداية، لم أخش الغرق، و لم أرهب البلل، أبحرت و ظل إبحاري، لقطع المسافات في البحر، زمن يخالف زمن البر، فكيف الحال في التجليات حيث تتجاوز و تتضفر البدايات و النهايات، لم أدر كم انقضى تجلت لي مدينة...**"[1] وكل تجلي حدث في التجليات ذكر مرة واحدة. و لا يتعدد التجلي في الخطاب إلا بتعدد حدث التجلي على مستوى القصة و مثل ذلك حدث مع السفر الذي ذكر عدة مرات في الخطاب لأنّه حدث عدة مرات في القصة و من بين الأسفار المتعددة ما حدث في سفر إلى البدايات و النهايات حيث يقول السارد: " **سافرت برفقة إمامي إلى تلك الأيام من حياة أبي، دنت مني الموجودات بعد طول نأى، و دنوت منها بعد شتات عجيب، حدثتني الليالي المتوالية عن بداية هجاج أبي، وهيامه على وجهه حدثتني مواطئ قدميه عن خطوه المتعب، عن كده و تعبه عن قعوده عن قيامه...**"[2] و هذا سفر من الأسفار المذكور مرة واحدة لأنّه حدث مرة واحدة و يوجد العديد من أحداث السفر في الرواية الإطار و المكررة بعدد الحدوث في الواقع. و إذا نظرنا إلى هذا النوع من جهة مسألة علاقة التكرار بين القصة و الخطاب يظل في حقيقته كالنوع الأول و هو " حكي مرة واحدة ما حدث مرة واحدة " لأنّ التكرار في القصة يعادل التكرار في الخطاب و لذلك يتحدد هذا النوع بتساوي عدد مرات الحدوث في كلا الجانبين " القصة و الخطاب "و ليس فقط بعدد المرات.

---

[1]: **جمال الغيطاني.التجليات.ص 30.**

[2]: **جمال الغيطاني-التجليات- ص 86.**

3-2

الحالة الثالثة:

أن يروى مرات متناهية ما وقع مرة واحدة

خن / ق1

الحكاية التكرارية[1]

" le récit répétitif "

هذه الحالة هي أكثر الأنواع استعمالاً عند المبدعين المعاصرين، حيث نحكي فيها س مرة لما حدث مرة واحدة فقط، كأن يقول السارد مثلاً: ذهبت طالبة الماجستير الى المكتبة اليوم، ذهبت طالبة الماجستير الى المكتبة اليوم، ذهبت طالبة الماجستير الى المكتبة اليوم. لكن استعمال هذا النوع من التكرار في الرواية المعاصرة تميّز بتنوع أسلوبي و باختلاف وجهات النظر " وقد يحدث أحيانًا أن تحكي "س" مرة واقعة حدثت مرة واحـــدة، لا بتنـــوع أسلوبـــي فقــط، و لكــن أيضًـــا باختـــلاف وجهـــات النظـــر «les points de vue» كما هو معروف في الروايات البوليسية، حيث يتم الاستماع لشهود، الذين يحكي كل واحد منهم الجريمة من منظوره الخاص، وقد اتبع جبرا ابراهيم جبرا هذا الأسلوب في روايته المعنونة بـ" السفينة " و تسمّى هذه الطريقة السردية بالرؤية المجسمّة« la vision stéréoxopique » "[2].

وعليه فإنّ هذه الطريقة توفر للقارئ معرفة شاملة و متكاملة للموضوع المسرود ومن جميع جوانبه.

---

[1]: **جيرار جنيت - خطاب الحكاية - ص 131.**

[2]: **عبد العالي بوطيب. إشكالية الزمن في النص السردي.ص 142.**

في التجليات يعتبر حدث موت الأب هو أكثر الأحداث تكرارًا ربما يرجع إلى كونه الحدث الأساسي الذي نبنت عليه التجليات التي تبحث في أسرار الوجود الإنساني و ترى نهايته هو الموت و النسيان، فالرواية تبتدئ بالإشارة إليه " **قال فاستوعبت، نطق المحبوب فدونت...لا تقلق يا جمال، لا تحزن، كان موتي مريحًا فلم أعان، انتهى الزمن القديم و الحديث في سبع دقائق، ما قالته أمك، و ما حدثك به أختي صحيح...فلا يضيق صدرك، المهم أخبرني، ماذا أنتم فاعلون ؟ و ذهب أبي...**"[1] برؤية الحلم هذه جاء أول حدث أو خبر يبشر بموت الأب ليتبعه و في نفس الصفحة و لكن في الواقع و ليس في الحلم خبر موت الأب للمرة الثانية و هذه المرة بشرته به زوجته " **والدك...تعيش أنت...**"[2] ثم يتكرر حدث الموت مرةً أخرى حيث يسعى إلى زيارة قبر أبيه و يستمر تكرار هذا الحدث مرات عديدة على مستوى الخطاب.

و بطريقة أخرى استعمل الغيطاني هذا النوع من التكرار حيث ذكر ما حدث مرة واحدة على مستوى القصة مرتين على مستوى الخطاب لكن أسلوب تقديمها في التكرار الأول يختلف عن أسلوب تقديمها في التكرار الثاني و مثل ذلك ما حدث بين جمال وأصله، عندما يسرد الكاتب حدثًا واحدًا و لكنه مكرر مرتين، مرة في حياة جمال الآن ومرة في حياة جمال الأصل و لم يأت هذا النوع من التكرار في الرواية اعتباطياً و إنما له أبعاد دلالية و قيم فنية جمالية. و بهذه الطريقة عقد الغيطاني مقارنة فريدة، على الشخصية الواحدة و لكن نظر إليها من زمنين مختلفين " **رأيت أمي عبر هذه الصباحات البعيدة تقلي الفطائر أو الزلابية، أو تظل مستيقظة بعد ذهابه إلى صلاة الفجر، تعد المخروطة بين النوم و اليقظة، أشم رائحة العجين أثناء طهوه على البخار...**"[3] هذا

---

[1]: **جمال الغيطاني. التجليات. ص 11.**
[2]: **جمال الغيطاني. التجليات 11.**
[3]: **جمال الغيطاني. التجليات11.**

إفطار السارد الطازج المحضر من يد الأم في وجوده الأصلي و هذا إفطاره مكرر مرة ثانية و لكنه في وجوده الآني المتخيل " **ماذا أكل الآن ؟ شرائح السمك المدخن تحتاج إلى خبز، كذا اللحم المحفوظ و السلامي، المربى تجزع لها النفس...**"[1] .

فارق الغيطاني بهذا التكرار المتميز الذي نجد فيه الحدث واحدًا على مستوى القصة ينقل إلى الخطاب في زمنين مختلفين و الشخصية التي قامت بالحدث أيضًا واحدة، و كل زمن يؤثر في الحدث و يصبغه بطابعه الخاص. و قد خدمت هذه المفارقة في التكرار موضوع الرواية الذي يؤكد على أن الزمن يفرق و يغير.

4-2

الحالة الرابعة:

أن يروى مرة واحدة (بل دفعة واحدة) ما وقع مرات لا نهائية

ق$_{ن}$ / خ$_{1}$

حكـــايـــة ترددیـــــة[2]

" le récit intératif "

كأن يحدث في القصة مثلاً: " درّس الأستاذ يوم السبت و درّس الأستاذ يوم الأحد و درّس الأستاذ يوم الاثنين و درّس الأستاذ يوم الثلاثاء و الأربعاء و الخميس " فيأتي السارد على مستوى الخطاب و يذكرها كما هي بالتكرار و إمّا يعوضها بصيغة تعبيرية أخرى يتفادى فيها التكرار و يختزله في جملة واحدة مع إشارة تدل على تواتر الفعل، كأن

---

[1]: **جمال الغيطاني. التجليات ص 300.**
[2]: **جيرار جنيت.خطاب الحكاية. ص 132.**

يقول مثلاً " درّس الأستاذ طيلة أيام الأسبوع ". (فمن الواضح عندما تقع هذه الظواهر التكرارية في القصة. ألا يحكم البتة على الحكاية بإعادة إنتاجها في خطابها كما لو كانت عاجزة عن أدنى جهد تجريدي أو تركيبي. إذن الواقع أنّ الحكاية بما فيها الحكاية الأكثر فضاضة و باستثناء أثر أسلوبي معتمد، ستجد في هذه الحالة صياغة استخدامية من مثل: " كل أسبوع " أو " الأسبوع كله " أو " كنت أنام باكرًا كل أيام الأسبوع "[1] . و هذا الشكل جّد منتشر في التعبير السردي التقليدي بحيث:

" يمكن أن نعثر على نماذج له منذ الملاحم الهوميرية. وكذا على طول تاريخ الرواية الكلاسيكية و الحديثة "[2]

أطلق عليه جيرار جنيت اسم الحكاية الترددية و تستعمل هذه الحالة في الغالب لتزيد القارئ بخلفية عامة تؤطر الحدث الفريد المهم. ومن ثمّ فانّ وظيفته تبقى ثانوية غير أساسية.

و التجليات مليئة بالتكرارات و سوف نورد نماذج قليلة منها من خلال هذا الجدول:

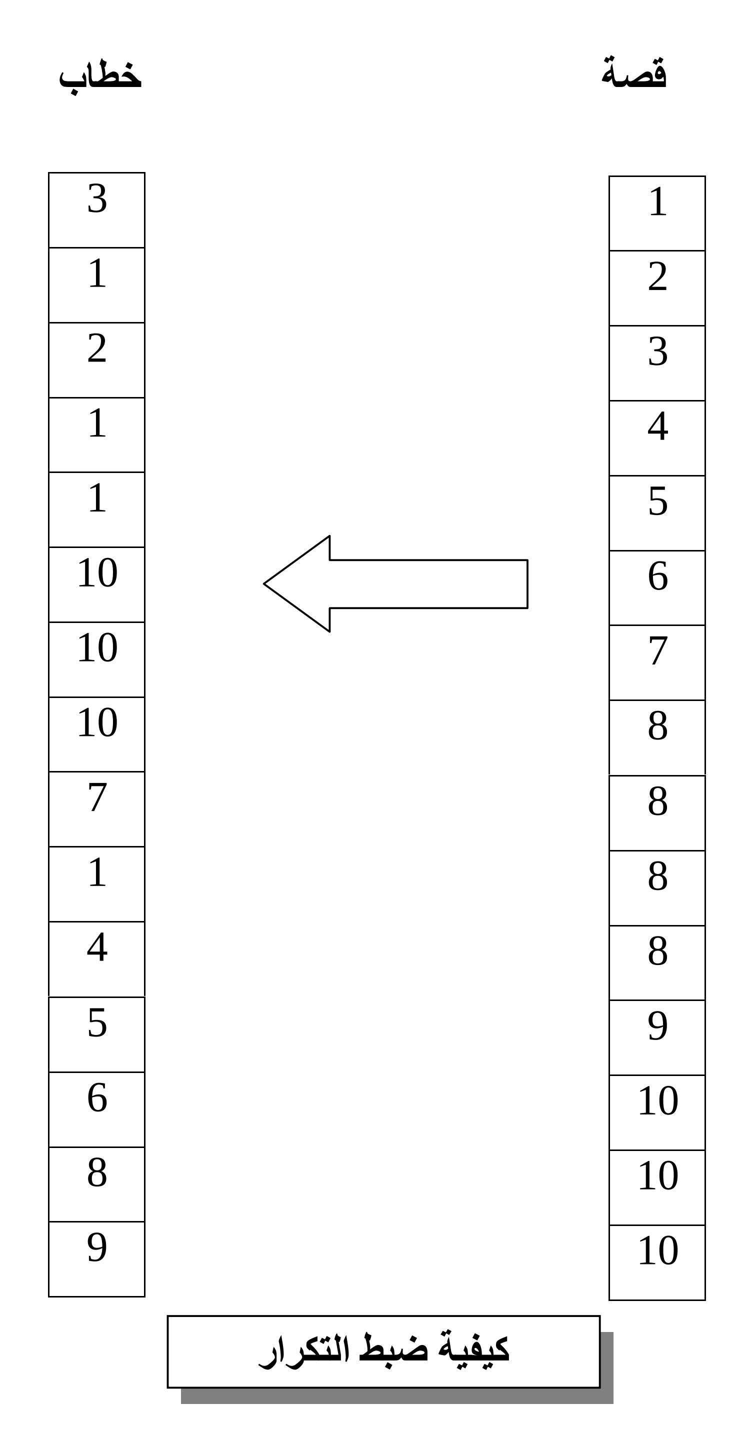
[1]: جيرار جنيت. المرجع نفسه. ص 131.

[2] : G.Genette- op, cit .p 148.

الصفحة	مواقع التكرار
100	1) من حين إلى حين
389	2) توقف مراراً
328	3) بدأ يقضي خارج البيت أوقاتًا أطول
600	4) تردد إذا حدث أكثر من مرة
702	5) و أنّه يقضي أيام متتالية متكدراً
123	6) توالي الأيام
7	7)عصر كل يوم
777	8) مشاهد عديدة تتوالى
777	9) تحرشت بالأم مرات
392	10) سنوات متتالية
317	11) أيام معدودات
552	12) أعواماً عديدة
792	13) صباح كل يوم
608	14) لسنوات شغل أصلي
747	15) عصر يوم آخر
673	16) تردد كثيرًا
702	17) يكرر مرات
702	18) أيام متتالية
762	19) استمر سنين قبل تمام الأجل
683	20) مرات عديدة
600	21) إذ حدث أكثر من مرة

يوضح هذا الجدول بعض النماذج من صيغ الأحداث المتكررة في القصة و المذكورة مرة واحدة في الخطاب. و الرواية غنية بهذا النوع من التكرار الذي نعتمد فيه على الحذف و استعمال بعض الألفاظ التي تبين التكرار، و طبيعي أن يوجد هذا النوع بكثرة في التجليات لأنّها تسرد لنا أحداثا وقعت قي فترة طويلة من الزمن و تكررت كثيراً. و لا يمكن للكاتب أن يذكرها كلها فيلجأ إلى اختصارها.

و قبل إنهاء هذا الموضوع و لمزيد من التبسيط و التسهيل على القارئ، سوف نرمز لهذه الحالات الأربع من التواتر السردي بالمعادلات التالية حيث كل عدد يعني حدث معين يكون على مستوى القصة في الواقع ثم ينقل عن طريق السارد الذي يقوم بمهمة التصفية إلى الخطاب و تكرار العدد نفسه يعني تكرار نفس الحدث و بذلك تحصلنا على الخطاطة التالية:



كيفية ضبط التكرار

نلاحظ أنّ الأرقام لم تنقل إلى الخطاب مرتبة و ذالك يظهر التلاعب الزمني عن طريق السوابق و اللواحق الذي أشرنا إليه من قبل و نلاحظ أيضًا تلاعب من نوع آخر (التواتر) و هو حالات أربع:

- إمّا حكي مرة واحدة ما حدث مرة واحدة، مثل ما حدث مع الأرقام والتي نعني بها أحداث [3- 4 - 5- 6-7- 9]
- حكي عدة مرات ما حدث مرة، مثل ما حدث مع العدد أو الحدث [1]
- حكي عدة مرات ما حدث مرات عديدة، مثل ما حدث مع الحدث [10]
- حكي مرة ما حدث عدة مرات، مثل ما حدث مع الحدث [8].

3- جمالية التجريب و البحث عن تشاكل زمني جديد"*

يعتبر التجريب أساس الإبداع عندما يفارق النمطي، الجاهز و المألوف ليغامر ويستكشف في قلب المستقبل. هكذا حاولت الرواية التجريبية أن تتجاوز الواقع وتخلق عوالمها الخاصة هذا التجاوز والرفض لأشكال الكتابة السائدة، لم يكن إنكارًا لما حققته الرواية العربية من انجازات، و إنما كان رفضًا نابعًا من وعي الرواية التجريبية بتشبع النموذج السائد في الكتابة و وصوله إلى مرحلة أصبح فيها عاجزًا عن الإضافة خاصة في ظل تغيرات الواقع على مختلف المستويات السياسية و الاجتماعية ففي ظل الواقع الجديد واقع الهزائم و انهيار الثوابت و سقوط القيم، فقدت الرواية في شكلها التقليدي مشروعيتها، فلم يعد ممكنًا الحديث عن البطل المثالي ولا عن الأدب المتفائل بالمستقبل السعيد.

و في ظل زمن فقد فيه الإنسان كل الرؤية باعتباره نواة التغيير، لم يعد مناسبًا الحديث عن الزمن المنتظم في الرواية أو عن البناء المترابط و الحبكة التي تنتهي بعد انعقادها إلى حل نهائي.

---

*: تنفي الرواية الجديدة أن تكون مدرسة ذات قوام و لا مذهبا ذا أسس.
- أول من استعمل مصطلح الرواية الجديدة كما يرى أحد الدارسين هو إميل هنربو في مقالة نشرها في جريدة لومند نقد فيه رواية الغيرة لجرييه. و نتالي ساروت و كلود سيمون و هنري جيمس و جميس جويس. و قد وجد الأدباء العرب في نتاج هؤلاء الإبداعي تقنيات تساعدهم في التعبير عن وضع قلق مأزوم و مهزوم خاصة في أعقاب هزيمة خزيران 1967 فلم تعد الرواية التقليدية التمثلة في ثلاثية نجيب محفوظ وما شاكلها قادرة على التعبير عن هذا الواقع. و عن الإنسان العربي المقموع المحبط. لذلك تجاوزها الروائيون إلى الرواية الجديدة التي تنهل بصورة أساسية من أعمال روائيين مجددين هما فراند كافكا f.kafka (1924) و مارسيل بروست m.proust (1922)
صبحة أحمد علقم – تداخل الأجناس في الرواية العربية و الرواية الدرامية أنموذجا – المؤسسة العربية للدراسات و النشر – ط1 2006. ص-90 -91.
و قد أطلق إدوار الخراط على هذه النقلة في الكتابة الإبداعية العربية مصطلح الحساسية الجديدة التي نشأة بتأثير من الواقع الإجتماعي الستيني كرد فعل لمواجهة الواقعية التي غمرت الساحة الأدبية بغثاء. و الحساسية الجديدة ظاهرة كما يعتقد الخراط لها جانبات على الأقل الأول أنها ليست مجرد نقلة أساسية في أشكال التقنيات الفنية و الجانب الآخر يرتبط بنقلة أساسية في التطور الإجتماعي و التاريخي في مصر و العلم العربي و الحساسية الجديدة تحمل استشرافا لنظام قيمي جديد لا في الفن فقط بل على المستوى الثقافي و الإجتماعي و التاريخي و تشتمل على تيارات متعددة مثل تيار التغريب أو العبثية و التيار الداخلي و تيار استيحاء التراث و التيار الواقعي السحري و التيار الواقعي الجديد.
يراجع ادوار الخراط – الحساسية الجديدة.

أمام هذا الزمن غدت النماذج الجاهزة قاصرة عن استيعاب التهشم و انقلاب موازين العقل و المنطق، فكان لابد من نص جديد و كتابة مغايرة تطرح التساؤلات وترفض أشكال الكتابة السائدة التي لا تضيف شيئًا جديداً، و من خلال هذا الوعي بتحول الواقع و بتشبع النموذج التقليدي في الكتابة الروائية ووصوله إلى مرحلة أصبح فيها عاجزًا عن العطاء، يجد التجريب الروائي بتبريره و يأخذ سعيه إلى إبداع أشكال جديدة معناه و قيمته، " و أحسبها لحظة عشق خصب بين اللغة الشابة التي كانت قد خرجت لتوها من حروف الطباعة و الصحافة الجديدة، و المتخيل الحر الذي ملأ كيان كوكبة من الشباب المبدعين العرب، في هجرتهم الثقافية إلى العوالم المختلفة، و تمثلهم العميق لحيواتهم في ضوء التقنيات و الرؤى المنبثقة، فالرواية هي كبرى تجارب الإبداع العربي في العصور الحديثة، و صانعة الوعي التاريخي بمسيرته، و أكبر مظهر، لاشتباكاته الخلاقة بحركة الوجود "[1].

و هكذا كانت ثورة الشكل الروائي رفضًا للجاهز و النمطي من التقاليد و القواعد التي أصبحت متحاورة. من أجل إبداع نص جديد و مختلف يعيد بناء علاقاته بالواقع الجديد، و لكن على أسس مختلفة تمنح هذا النص الجديد مزيدًا من الحرية في تفاعله مع الذاكرة الأدبية كما مع الواقع المرجعي، و هو ما يعني أن الرواية التجريبية لم تكن رفضًا للواقعية بمعناها العام، و إنما كانت رفضًا لفهم محدد، بسيط و مسطح للواقعية، فهم يختزلها في جملة قواعد ثابتة و يحاول تأبيدها بمعزل عن تغير الواقع و تحولاته. كتاب التجليات " اقتراحًا روائيًا تجريبيًا فضيلته الكبرى تجريبيته المدهشة، يواجه حداثة وافدة مرفوضة يبتعد هذا النص، الذي تزيد صفحاته عن ثمانمائة، عن عوالم كافكا و فوكنر ودوس باسوس و ألوان الواقعية، و يذهب إلى فضاء ابن عربي، إذ اللغة رحيل عن اللغة

[1]: صلاح فضل - لذة التجريب الروائي. ص 4.

و إذ الكلمات عاطرة و شديدة الخضرة، و مع أن الكتاب ينفتح على أكثر من زمن ويحاور أكثر من شخصية، فاللغة التي تنسجه قد حكمت الفكر، و قادت حركته، تحول "الأسفار الثلاثة إلى مونولوج شاسع، متجانس القوام يختزل الأزمنة التاريخية والشخصيات المختلفة و المتنوع اليومي إلى إشارات لغوية، ذاتية التناتج، كما لو كانت اللغة و قد اكتفت بذاتها، تضيق بكل مرجع خارجي، مع ذلك فان فضيلة التجليات تصدر عن الجهد المتميز الذي يحاول استيلاء نص روائي من نص سابق على الزمن الروائي، شيء قريب من أخطاء المبدعين النبيلة، حيث الإبداع يتوزع على الصحيح و المخطىء في آن"[1] و ما يشغلنا في هذا الصدد هو:

ما خصوصية هاجس التوظيف التقني الخاص لقواعد الزمن في التجليات بغية خلق معمارية بناء تجريبية على مستوى المتخيل الروائي ؟ و كيف انزاح البناء الزمني عن المألوف إلى تشاكل شاعري مفارق ؟

لقد وضحنا سابقًا في المفارقات الزمنية كيف أن التجليات تحتوي نقطة ارتكاز كبرى تبدأ في الصفحة الأولى **" فلما رجعت بعد أن لم أستطع صبراً "**[2] تنطلق منها المفارقات الزمنية الكبرى. و كما وضحنا كيف أن نقطة الصفر الكبرى تضم داخلها نقط ارتكاز صغرى لحكايات متضمنة. و منه فإن التجليات تمتاز بالبناء التضميني*الذي اتجهت إليه الروايات العربية المعاصرة المتأثرة بالأشكال** التراثية للسرد، إذ بنت

---

[1]: **فيصل دراج.نظرية الرواية و الرواية العربية ص 239.**

[2]: **جمال الغيطاني. التجليات.ص 5.**

*: **لا يكون التضمين إلا إذا كان هناك سرد إطار كما وضحنا من خلال التجليات و معناه أن يطمر سرد داخل سرد آخر، سرد يؤدي وضيفة إطار لسرد آخر و ذلك بقيامه بوظيفة القاعدة أو الخلفية التي ينطلق منها.**

و لعل أعظم مثل لسرد الإطار في تراثنا هو كتاب ألف ليلة و ليلة. فقصة شهريار و شهرزاد تعتبر الإطار التي تنطلق كل حكاياتها ، ثم إن الكثير من الحكايات تنطمر فيها حكايات أخرى كحكاية العاشق و المعشوق و المطمورة في حكاية عمر النعمان و حكاية عزيز و عزيزة المطمورة بدورها في قصة العاشق و المعشوق.

-جيرالد برانس- المصطلح السردي –ص 91.

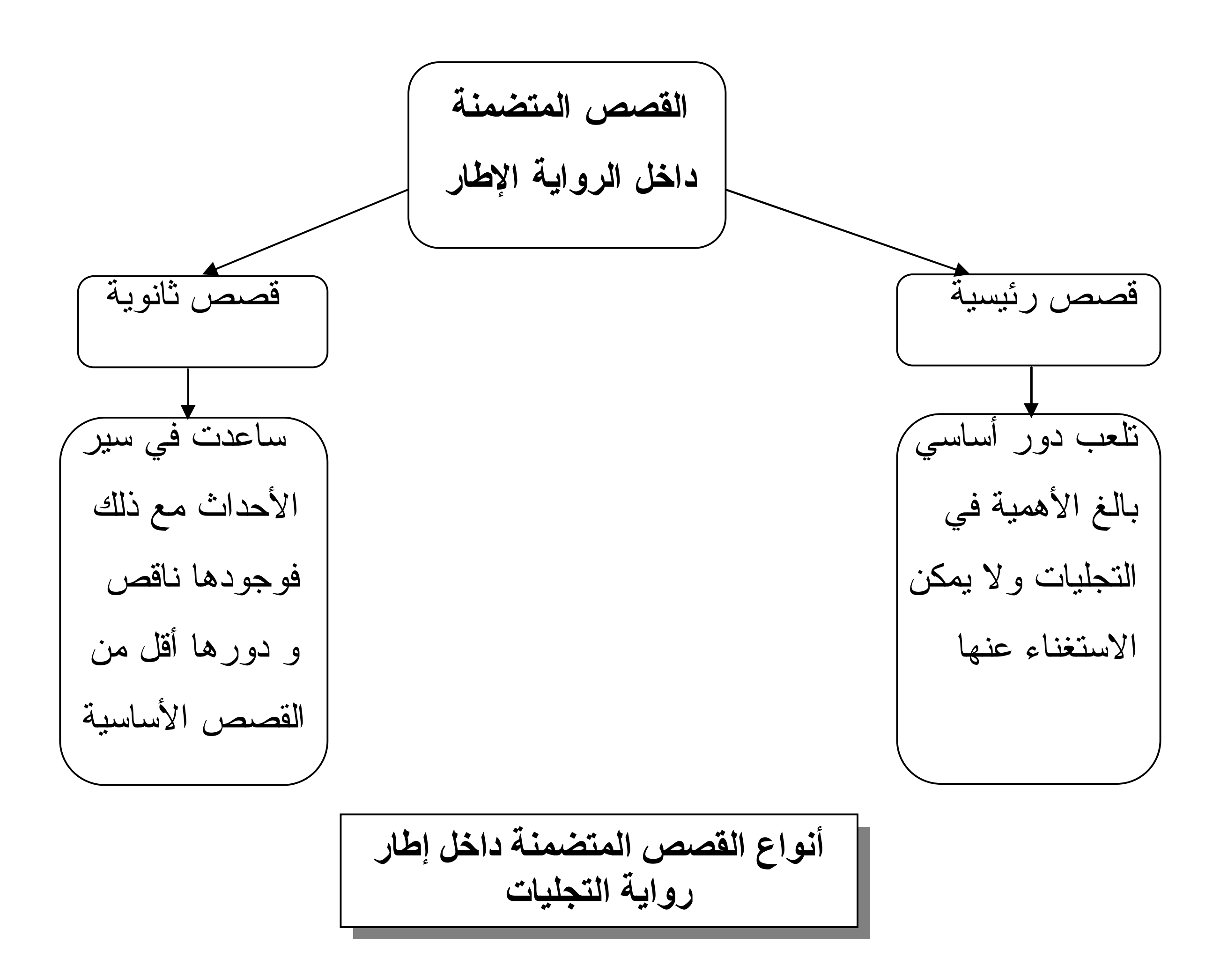
: **الشكل forme يكافئ في حالة السرد القصة (الكائنات و الوقائع و ما يتعلق بهما و الشكل الخاص بالتعبير للعناصر (الجمل السردية) التي تقدم القصة و تحديدا تراتب العرض ، سرعة السرد، نوع التعليق...ألخ

جيرالد برانس – المصطلح السردي –ص 90.

شهرزاد سردها في "ألف ليلة و ليلة " على أساس التضمين بحيث تدخل قصة في قصة أخرى، و يصرح بذلك الغيطاني قائلاً: " من خلال معايشتي لألف ليلة و ليلة، أقول بوجود صلة وثيقة بين فن العمارة الإسلامية و فن الزخرف العربي، صلة نتاج تكوين خاص و رؤية لعل إدراكها و الوعي بها يسهمان في فهم عناصر القص العربي، و استيعابها من أجل الوصول إلى أشكال خاصة تسهم في إتاحة فرصة أكبر و مساحة أوسع لتعبير. ما طرحته.يمثل الخطوط العامة لاجتهادات شديدة الخصوصية تبلور عندي أثناء معايشتي لهذا العمل الفذ، الذي أزعم أنّ أسراره لم تتكشف بعد، ربما أخطأت، لكنني في كل الأحوال أشير و أحاول لفت النظر "[1] .

بهذه الفقرة صرح الغيطاني بتأثره بمعمارية ألف ليلة و ليلة، ولما استخلصنا سابقًا أن كل الرواية استرجاع خارجي لقصص فرعية متضمنة تحوي داخلها مفارقتها المميزة. فكتاب التجليات إذن يسعى إلى تحقيق مطلب خلق ما قد نسميه الرواية داخل الرواية"[2] وهذه القصص المتضمنة هي نوعان بهذا الشكل:

[1]: جمال الغيطاني- منتهى الطلب الى تراث العرب- دراسة في التراث- دار الشروق- ط1 1997- ص 124.
[2]: بشير القمري- شعرية النص الروائي- قراءة تناصية في كتاب التجليات – شركة البيادر للنشر التوزيع- ط1- ص 47.



أنواع القصص المتضمنة داخل إطار رواية التجليات

أهم القصص المتضمنة " الأساسية ":

من القصص الأساسية المتضمنة داخل الرواية الإطار نذكر:

" قصة الأب " ، " قصة جمال عبد الناصر " ، " قصة الحسين " ، " قصة الأم " جميع القصص مقتبسة من الواقع أو لها مرجع تاريخي يأخذ عن طريق الراوي إلى زمن مطلق أو سرمدي في الخطاب. و سنحاول الاستشهاد بقصة واحدة من هذه القصص و لتكن قصة الأب، كما سنحاول تصفيتها من كل تماهي و تداخل بينها و بين القصص الأخرى.

قصة الأب:

أهم الأحداث في سيرة الأب" قصة متضمنة"كقصة متضمنة أساسية	**الصفحة**
- مات أبي و أنا في غربة...(80/10/28) " قبل عودة السارد وبدئه التدوين ".	17
- تجلى أبي في اللامكان و الزمان العجيب	10
- قال فاستوعبت نطق المحبوب فدونت	11
- استذكار آخر لقاء بالأب قبل السفر	11
- تلقي خبر موت الأب من زوجته و تحقق الرؤيا	11
- زيارة قبر الأب	27
- (استرجاع) رأيت أبي المولود يرضع الرضعة الأولى	51
- تجلى لي أبي طفلاً يحبو ثم طفلاً يلهو	72
- تجلى لي أبي أمه عمياء تقعد أمه مفتوحة العينين	64
- يبدو أبي في السادسة أو السابعة يبدو يتيم	64

- رأيت أبي مولوداً تهدهده أمه	70
- ما أوسع الفارق بين ما أرى و وجه أبي الذي ودع الدنيا	70
- موت جدي – تيتم أبي – طمع عمه	70-71
- صحبني إلى رؤية تالية إلى قبر أبي	79
- لم يمد يده إلى الناس لأنه عزيز النفس	193
- تقلب في أعمال مضنية قاسية	193
- انه طامع إلى أن بدأ تعليمه فلعل وعسى أن يجد فسحة من وقت	194
-عرفت من هذا الكشف أن أبي عاش في مصر أربعين أو خمسين سنة	195
- تفانى الأب في تربية جمال و إخوته إلى درجة أنه ينسى نفسه	390-391
- علاقة الأب بخطيبته أم جمال	391إلى398
- علامات نهاية الأب	485
- انتفاضة الأب و موته	493

وضح الجدول أهم الأحداث داخل قصة الأب المتضمنة كمثال للقصص الأساسية و هذا نموذج ثان للقصص المتضمنة و لكن الثانوية هذه المرة.

- نموذج لقصة متضمنة من القصص الثانوية:

أهم الأحداث في قصة تجلي الصاحب الشهيد "كقصة متخمنة ثانوية"	الصفحة
- فجأةً رأيت شخصًا على بعد...تكلم فأصغيت إلى صوت صاحبي الذي استشهد يوم الجمعة، التاسع عشر من أكتوبر في الحرب الذي قيل أنها آخر الحروب.	21
-(استرجاع) احتميت معه بظلام الليل خلف الكثبان، عندما عبرنا الخليج و القناة إلى خطوط الأعداء	21
- قال أنا غاضب، قلت لماذا يا مقتول بشظايا العدو الذي أصبح صديقًا قال لأنك لم تطل على امرأتي و عيالي	22
- رأيت نفسي ماضياً إلى زيارة صديقي الشهيد. دخلت البيت بعد غيبة سبع سنوات	22
- تقدمتني زوجته وجهها متورد من المساحيق	22
- خلو الجدران من الأوسمة و النياشين	22
- البنت أصبحت عروس " ترتدي الجينز، زهرة صناعية تتوسط شعرها..."	22
- حديث دار حول " نظام المواعيد، خلو الصحف من الأخبار المثيرة..."	22
- مشيت بين الناس غير مصغي، أدركت أن فراق صديقي الأبدي أول مرة	22
- لم يذكر الكتاب الذي أصدرته عنه..	22
- تجلى لي مرات، أحييت ذكراه بيني و بين نفسي..	22
- تجلى لي الماضي القريب و صديقي في ثيابه القتالية...	22
- رأيته لكن غيري لم يروه	22
- خفت أن يتجلى لي ثانية فأنبؤه بما لا يسره	23
- فتمنيت الفراق.	23

و لو أن القصص المتضمنة كثيرة في التجليات بنوعيها إلا أننا حاولنا الاستشهاد بنموذج واحد من كل نوع. و الملاحظ أن التضمين الحكائي في التجليات منح الرواية شكلاً مفارقًا، ينبني على تداخل الحكايات و جدل حاضرها مع ماضيها، بصورة أتاحت لهذا البناء المتميز أن يتجاوز الحدود الفاصلة بين القصص و الحكايات التي يتضمنها. بأسلوب متداخل متماهي لا يلمس القارئ معه تعدد القصص المتضمنة. و إنما ينتقل بين الأزمنة و يستدير من الحاضر إلى الماضي إلى الحاضر دون أن يكون هناك فواصل سردية بين الأزمنة و حكاياتها.و يتميز هذا التضمين أيضاً بأنه توالدي حيث القصة تلد القصة عبر استدارة الزمن الروائي. كما لا نلمح داخل القصص تقاطع المتوازيات الزمنية مع أن السارد لا يمنح الفرصة للسيطرة على محاور الشخصيات و أزمنتها الكلية و إنما يبقى هو الصوت الوحيد و الأساسي الذي يقدم الأصوات الأخرى " **حنّت النخلة عليّ، مالت بجريدها العالي حتى لامسني، قالت لي الشواشي، لا تحزن، ستعلم عدد السنين والحساب، خفف هذا عني فأنست بعد وحشة، رأيتها فارعة لا تهتز إلا في الليالي العاصفة، قريتنا مصورة بالنخيل، رحل بصري إلى الموضع الذي احتز فيه رأس سيد الشهداء، رأيته مضمداً بالنخيل، حدثتني نخلة أبي، لك عودة إلى كربلاء، حدثتني عن موت جدي و تيتم أبي، وطمع عمه، و استناده إلى الجذع المتين...**"[1] لقد ظل صوت الراوي العليم الذي يحكي كل شيء مسيطراً في التجليات. وهو لم يترك الشخصيات تحكي بمفردها و إنما نقلت أقوالها عن طريق الراوي مستعملاً صيغة السرد المنقول. مع أن بناء المتوازيات الزمنية غالبًا ما يكون في الروايات متمثلاً في تعدد الأصوات إذ يتجاوز المؤلف أحادية الراوي و خطية زمن الخطاب من خلال تعدد الرواة، و خلق متوازيات زمنية تحقق التفرد لكل شخصية، بما تمتلك من رؤية خاصة و وجهة نظر متميزة و متفردة تجاه الكون و الحياة و الإنسان، و هذا يقود إلى موضوعية الكاتب وعدم تعاطفه مع أحد الشخوص.

---

[1]: **جمال الغيطاني- التجليات- ص 70.**

مقارنة بين القصص المتضمنة الرئيسية والثانوية:

قصة الأب المتضمنة كنموذج للقصص الأساسية	قصة الشهيد المتضمنة كنموذج للقصص الثانوية
أوجـــــه التشـــــابـــــه بين القصة المتضمنة الرئيسية و الثانوية	
بدأت سيرة الأب بموته	**بدأت سيرة الشهيد باسترجاع تاريخ استشهاده.**
أدى الأب دوره كاملاً في الحياة ، تعب و ضحى من أجل أولاده ومن أجل وطنه بأمانة و اخلاص.	**أدى الشهيد دوره الكامل في حياته اتجاه وطنه و ناضل و ضحى بنفسه من أجله.**
مات الأب الذي ضحى من أجل أولاده و ولده في غربة ثم نساه	**استشهاد الصاحب و نسته زوجته و ابنته كما غابت الأوسمة و النياشين من بيته**
انتهت أحداث سيرة الأب كما بدأت بالموت و النسيان	**انتهت أحداث سيرة الشهيد الصاحب كما بدأت بالموت و النسيان.**
نقلت أحداث سيرة الأب عن طريق السارد العليم	**نقلت أحداث سيرة الأب عن طريق السارد العليم.**
جاء حوار الأب منقولاً بصيغة السرد المنقول من طرف الراوي	**نقل حواره بصيغة السرد المنقول.**
شخصية عربية، مسلمة، مخلصة، متميزة بالأناقة و العطاء و الكبرياء	**شخصية عربية مناضلة، ضحّت حتى الشهادة.**
تجلت شخصية الأب للسارد في الرؤيا	**تجلت للسارد في رؤيا الحلم**

وضح الجدول أهم أوجه التشابه بين قصة الأب كنموذج للقصص الأساسية و قصة الشهيد الثانوية كنموذج للقصص الثانوية، أما أوجه الاختلاف فتكاد تكون غير موجودة بين القصتين إلا ما جاء شكليًا مثل أن قصة الأب طويلة و لا يمكن الاستغناء عنها وقصة الشهيد قصيرة برغم الدور الذي لعبته إلا أنّ حذفها لا يحدث خللاً على مستوى الرواية. و من أوجه الاختلاف أيضًا اختلاف الأزمنة و تباعدها بين القصص.

أحداث التجليات لا تتوارد بشكل تتابعي* حيث تترتب فيه الأحداث من البداية إلى النهاية ترتيبا كرونولوجياً و تتعاقب دون انحرافات بارزة " و تعد افتتاحية البناء التتابعي في النص الروائي التقليدي أكثر السيمات بروزاً. حيث يقوم المؤلف بتشكيل الإطار الزماني و المكاني للشخصية الروائية لتمهيد سيلان الوقائع في الزمن، إذ يخضع بناء الحدث الروائي لمنطق السببية، فالسابق يكون سببًا للاحق، و يظل الروائي ينسج حبكة النص صاعداً إلى الأمام بشكل أفقي خطي ، فيتأزم المتن الحكائي في لحظة ما، هي الذروة**، ثم تنفرج في نهاية يتأزم فيها النص "[1] بهذه الطريقة تحرص الرواية ذات البناء التتابعي على عضوية كرونولوجية مرتبة لا يختلف فيها ترتيب القصة كثيراً عن ترتيب الخطاب. كما تنبني على المنطقية و التناسب و السببية و التأثير، مما يجعل بناءها مألوفا و واضحًا.

*: التتابع **ordre** مجموعة العلاقات بين التتابع الذي تحدث فيه الوقائع و التتابع التي تحكى فيه. و الوقائع يمكن أن تحكى حسب تتابع حدوثها(جون أكلت ثم خرجت" و التتابع الزمني هنا يأخذ بعين الإعتبار و من ناحية أخرى قد يكون هناك عدم توافق بين نوعي التتابع مثل (جون خرجت بعد أن أكلت) و المفارقة الزمنية (التوقع و الإستباق و الإسترجاع و اللقطة الإسترجاعية و اللقطة الإستباقية) حين إذن تحدث و أحيانا قد تكون هناك واقعة مجردة من أي زمن و النتيجة حدوث ظاهرة اللازمن **achrony** و في بعض الحالات فإن ظهور الوقائع يخضع لتتابع لازمني بدلا من الخضوع للتتابع الزمني و النتيجة حدوث ظاهرة الإغفال الزمني **syllepses**.

جيرالد برانس – المصطلح السردي –ص 165.

**: الذروة: النقطة التي يصل فيها التوتر إلى أقصاه . نقطة الأوج في وحدة متصاعدة و في البنية التقليدية للعقدة فإن الذروة تشكل النقطة القصوى في الحدث المتصاعد.

جيرالد برانس –المصطلح السردي–ص 46.

[1]: مها حسن قصراوي.الزمن في الرواية العربية. ص 65.

و إذا اعتبر هذا البناء " أحد الموارد التقليدية للسرد "[1] حيث فرض سيطرته على البنية الروائية العربية حتى أواخر الستينات. إلا أن استخدامه مازال متواصلاً في الرواية المعاصرة التي أخذت معماريته و حاولت تعديلها و إضفاء عليها مسحة جديدة مغايرة مثل:

1- الابتداء المفارق لروايات البناء التتابعي

2- نهاية مفتوحة و تساؤلات مطروحة تفارق الخاتمة المغلقة في البناء التتابعي.

3-بناء تتابعي تميز بتوالد الحكايات و تفرعها...الخ

و لما كانت التجليات مفارقة لهذا البناء التتابعي للزمن، جاء بناؤها غريبًا لنعد مرة أخرى إلى النماذج التي استشهدنا بها في القصص المتضمنة و نحاول المقارنة بينهما لاستخراج أوجه التشابه و الاختلاف. هنا يتوجب علينا أن نشير إلى شيء مهم و هو أن تشابه النموذجين يعكس تشابه كل القصص المتضمنة داخل الرواية و أنه توجد علاقة وطيدة بين القصص و أن الغيطاني اختار أبطال قصصه المتضمنة بإحكام و عمق ودراسة حيث كل الشخصيات أو القصص الرئيسية متشابهة و كل القصص الثانوية متشابهة و كل قصة ثانوية تشبه الرئيسية و العكس.فالقيم الأخلاقية المتضمنة داخل القصص تكاد تكون واحدة:

1- الكفاح و الجهاد و التضحية و النضال و الصدق...الخ

2-سيطرت ثنائية الموت و الحياة على كل القصص المتضمنة و الإنسان بين هذين القطبين يمارس الشر و الخير و يمارس عليه...الخ.

تتجادل هذه القصص المتضمنة فيما بينها بصورة متداخلة، فالزمن في الرواية العربية الحديثة تجاوز الترتيب الكرونولوجي المنطقي إلى تداخل الزمن و تشابكه " و ما يمكننا قوله هو أن البناء الجدلي للزمن في الرواية الحديثة لا ينفصل تمامًا عن البناء التتابعي

[1]: جيرار جنيت.خطاب الحكاية. ص 48.

في الرواية التقليدية، وإنما يتقارب البناءان في كونهما يقومان على التطور و النماء ويشتركان في استمرارية زمن السرد الحاضر و تصاعده، إما بشكل خطي، أو بشكل دائري، و لكن الاختلاف الجوهري يتجلى في كون الرواية الحديثة ترتكز على جدل الأزمنة الداخلية و تداخل أبعادها و انفتاحها على الآتي"[1]، و بالتالي لم تعد نهايتها محددة وبنيتها مغلقة كالرواية التقليدية .

من يعاين البناء التداخلي للزمن في رواية التجليات، يلاحظ أن الماضي يطفو كثيراً على الحاضر السردي. و أحيانًا يصل الجدل بين الماضي و الحاضر إلى درجة عنيفة. كأن ضعف الحاضر منح الماضي سطوة و قوة تبرز على سطح النص. و كما وضحنا سابقًا أن كل رواية التجليات هي استرجاعات خارجية. حيث سافر الغيطاني ليحاور و يسائل الموروث في رحلة مفارقة خصته و لم تخص غيره، تجاوزت كل أسلوب سبق لتعتنق منظورًا آنيًا. رحلة تنفض الغبار عن تراث واسع تتأمله و تتملاه بتمعن و عمق في أحداثه و لغته و معماريته.

" يطرح مشروع الغيطاني قضايا تخص النص الأدبي و تتجاوزه، عنوانها: أزمة الحداثة القائمة و أزمة البحث عن حداثة مغايرة، ففي مقابل حداثة اجتماعية زائفة تلغي الذات وهي تتفتح على " الآخر " هجس الغيطاني بحداثة أخرى، تذهب إلى الذات الوطنية قبل أن " تتوسل الآخر " وتقف على أعتابه. و في مقابل حداثة أدبية، تستقيم تارة و تنحني تارة أخرى. سعى الروائي إلى أرض أخرى خاصة به، يحاور فيها نموذجًا لا يغترب عنه و أسلوبًا لا يستعصى عليه، و منظوراً أنس إليه، منذ كان صبيًا "[2] .

و بالتالي فان الغيطاني في تجلياته لم يحضر الماضي إلى الحاضر و لم ينقل الحاضر إلى الماضي بل نحت زمنًا خاصًا به، يتهم حداثة يعرفها و يبحث عن لاحداثة أخرى.

---

[1]: **مها حسن قصراوي.الزمن في الرواية العربية.ص 71.**
[2]: **فيصل دراج- نظرية الرواية و الرواية العربية-ص 230.**

" لا ينفصل البحث المأزوم، و وعي الأزمة في نمو و تراكم، عن موضوع الهوية الوطنية و البحث الذي يغتني في أزمته، يتهم زمنًا تاريخياً مهزومًا، و يدافع عن زمن آخر سابق، كما لو كانت الكتابة الروائية تبحث عن مشروعيتها في زمن وطيد الأركان وواضح الملامح بعد أن رأى صاحبها في زمنه، زمنًا هش الملامح و لا تنقصه الهجنة. وفي هذا البحث المتطلع إلى هوية بيّنة، يطرح الغيطاني سؤالا واضحًا، هو تاريخية العمل الأدبي، أي إدراج النص الأدبي في تاريخ ثقافي خاص به. لكن العمل الأدبي و هو ينقب عن أبعاده التاريخية، ينتج جدليًا تاريخية النص الذي يعود إليه. حين يطرح أسئلة فردية تتجاوزه"[1] أي حين يملي على النص الموروث أسئلة جديدة قبل أن ينصت إلى إجابات النص القديم الناقصة.

و يعد صراع الإنسان المعاصر مع الزمن و الظلم و القهر محور الرواية، إلا أن هذا الصراع هو ما يعيد نفسه في الحاضر، فشخصيات الرواية المعاصرة تعاني نفس ما عانته الشخصية العربية المسلمة في الماضي، سواء كان الماضي القريب أو البعيد. ورغم أن السارد يحاول إيجاد حلول لما يعانيه الفرد العربي المسلم تجنبه تكرار المعاناة في المستقبل و لكن محاولاته تنتهي دائما بالموت و الفناء. دائماً تنغلق الدائرة في النقطة نفسها التي ابتدأت بها.

فصراع مصر الراهنة هو نفسه صراع آل البيت ضد بني أمية، و مثلما بكى جمال عبد الناصر وعي العرب المأزوم، بكى الحسين بن علي على مستقبل الإسلام والمسلمين، حيث الصورة الراهنة نسخة مكررة عن الأولى و ممتدة لها.

يحاور الغيطاني التاريخ قبل أن يحاور الموروث و ربما يذهب إلى الموروث بقصد معرفة التاريخ. فمعاينته لراهن مريض جعلته يدرس أسباب المرض و الأسباب

[1]: **فيصل دراج. –نظريو الروايو و الرواية العربية-ص 230.**

موجودة في التاريخ كما أن توفر نفس الأسباب يؤدي بالضرورة إلى نفس النتائج. على هذا الأساس بحث الغيطاني في التاريخ لعله يمنع تكرار نفس الأسباب فلا تتكرر نتائج الفشل و المعاناة. هذا هو مشروع الكاتب الذي قوامه أسئلته الفردية و عمومية تراثية لا تتحدد بالأفراد. أسئلة تحاول الإجابة على ما يؤرقها و يؤرق حاضرها بوعي ثقافي ومعرفي يحسن التمييز بينهما.

إذن لقد وجد الكاتب في التاريخ مادة روائية دسمة، ليس لأنه يريد أن يستنجد بأحداث مضت، و لا لقلة الموضوعات في عصرنا، و إنما لأنّه يريد إسقاط حقائق العصر الراهن على أحداث العصور السالفة و بالإضافة إلى اعتباره أن أخطاء الماضي مازالت تتكرر و هناك أسباب أخرى لمثل هذه الكتابة منها الخوف من السلطة السياسية في بعض الأحيان و الرغبة في قراءة مغايرة للواقع في أحيان أخرى و بالتالي فان هذا النوع من الكتابة التاريخية هو كفاح و نضال ضد الرجعية و التخلف و القمع السياسي...و نقطة محورية لتحليل وجوديّ للإنسان.

قارئ القصة التاريخية اليوم يواجه صعوبات ينبغي التغلب عليها، و تشمل هذه الصعوبات تغير المنظور، و غرابة الجو. "فالتفاعل مع الأحداث التاريخية يتفاوت تبعًا للعصر، فنحن لا نتخذ اليوم – على الأرجح – الموقف العاطفي نفسه. أي الميل أو التحامل نفسه تجاه قصة تدور حول الثورة الفرنسية كقارئ قرأها عام 1800 "[1] .

وهذا يعني أن الكاتب هنا مجبر على مواجهة عبء مضاعف. لأنه يجب أن يقبض بالقارئ و حمله على العودة إلى زمن روايته. كما يجد نفسه مجبراً على إقناعه بالزمن المستعاد ووضعه في جو ذلك الزمن كما لو كان يعيش فيه في الحاضر الراهن.

يدور بحث الغيطاني، وهو يسعى إلى رواية أخرى، بين قراءة فاعلة للموروث

[1]: أمندلاو. الزمن و الرواية.ص 101-102.

وكتابة تعيد إنتاج القراءة الفاعلة بشكل آخر. و إذا كانت القراءة الفاعلة تخلق القارئ الذي يخلق أسئلة، فإنها في لحظة الكتابة تخلق النص المختلف، الذي يحيل على زمن الكتابة المبدعة. قبل أن يتوقف أمام ماض مستعاد، و حاضر يسكنه التهافت" بسبب ذلك فان نص الزمن المستعاد لا يقول ما يشاء. بل ما شاءت له الكتابة المبدعة أن يقول. و لا يطرح من الأسئلة إلا ما وضعه المبدع على لسانه. و لعل القراءة الفاعلة التي تلبي كتابة على صورتها. أي كتابة تتعين بالخلق و تنكر الاستظهار "[1] .

بهذا يتضح جدل الماضي في كتابة الغيطاني بوعي كبير يمتزج فيه إحساسه العميق بأزمنة راهنة، توّلد أزمة متجددة في المستقبل كما تولدت الأزمنة الراهنة من أزمة سابقة، حيث " تتلوث الطبقة الثائرة ببعض عادات الطبقة التي تثور عليها، يقول بعض المؤرخين، و لن يكون مسار الغيطاني، وهو يواجه حداثة مأزومة يرفضها مختلقًا، فالأزمة القائمة في الحداثة المرفوضة، تتسلل إلى مشروعه الكتابي معطية قولاً يخالطه والاضطراب الجزئي مشروع ولا غرابة فيه، طالما أن الغيطاني يكتشف كتابة أخرى، ويبحث قلقاً و مجتهداً، عن نص روائي غير مسبوق "[2] .

بذلك جاءت بداية الزمن في التجليات قلقة و متشائمة كما انتهت قلقة و متشائمة. وكما جاء زمنها جدليا عنيفاً ينتهي إلى دائرة مغلقة، تسفر عن العنف في الجدل و الموت و الفناء.

رواية التجليات طويلة و المعروف عن الرواية الطويلة أنها تقوم على " تعدد الفصول و الأحداث و الشخوص و الأزمنة و الأمكنة التي تتظافر جميعها لتحقيق غايات فنية و مضامين اجتماعية و فكرية خاصة، يسعى إليها القاص أو الروائي بعناية بالغة وقد

---

[1]: **فيصل دراج. نظرية الرواية والرواية العربية. ص 230 231.**
: **فيصل دراج.نظرية الرواية ص 332.**

شهدت الرواية الطويلة تطوراً فنيًا واسعًا" [1] . ومن فنيات التجليات تضمين الكثير من القصص كما ذكرنا سالفًا.و هنا يطرح سؤال آخر نفسه علينا:

إذا كانت معمارية الرواية الإطار مبنية على التضمين حيث تحوي داخلها عدة قصص فرعية ثانوية أو أساسية. فكيف جاءت معمارية هذه القصص المتضمنة داخل الرواية الإطار ؟.

سبق أن استشهدنا بقصة الأب كنموذج للقصص المتضمنة الأساسية و قصة الشهيد صاحب جمال كنموذج للقصص المتضمنة الثانوية. و بعد المقارنة لاحظنا تشابهًا كبيرًا بين القصتين من حيث القيمة الأخلاقية. فهل تتشابه القصتين أو القصص كلها من حيث البناء أو المعمارية ؟

نعاين بجلاء قصة الأب فنلاحظ بدايتها بموت هذا الأب و تجليه في رؤيا النوم لجمال الراوي ثم تبدأ التلاعبات الزمنية جلية داخل سيرته من تلقي خبر موته لمسقط رأسه لطفولته، لقبره، لسفره، لزواجه، لرحيله... أحداث مستعادة و قفزات دون ترتيب أو نظام إلى أن تنتهي هذه السيرة بنفس الحدث الذي بدأت به وهو انتفاضة الأب و موته.

نرجع إلى قصة الصديق الشهيد المتضمنة و نعاينها هي الأخرى نلاحظ بدايتها بذكر يوم استشهاده هذا الصديق " الجمعة التاسع عشر من أكتوبر في الحرب التي قيل أنها آخر الحروب ثم تبدأ المفارقات الزمنية حيث يسترجع كيف احتمى معه بظلام الليل خلف الكثبان عندما عبرا الخليج والقناة إلى خطوط الأعداء ويتواصل التلاعب الزمني من حين إلى حين، ويقفز السارد من أحداث الحرب إلى استشهاده إلى حالة زوجته و ابنته الراهنة

و مقارنتها بماضي قريب كان البيت فيه غنيّا بالأوسمة و النياشين إلى استعادة الصديق

[1]: **خليل ابراهيم أبو ذياب. دراسات في فن القص- دار الوفاء لدنيا الطباعة و النشر و التوزيع- الاسكندرية- ط1 2001- ص 18.**

في ثيابه القتالية و هكذا إلى أن تنتهي هذه القصة كما بدأت باستشهاد الصديق و فراقه.

الملاحظ إذن تشابه معمارية القصص المتضمنة. و هذا النوع من البناء الذي تنتهي فيه الرواية بنفس الحدث الذي ابتدأت به يسمى البناء الدائري لزمن و هو من أبرز أشكال الزمن في الرواية العربية الحديثة و هو نتيجة لجدل الأزمنة التي ذكرناها من قبل حيث تتفتح دائرة الزمن السردي عند النهاية لتتركها مفتوحة على الآتي.

يعبر الزمن الدائري في النص عن استمرارية الماضي في الحاضر و تكرارية الحدث عبر التاريخ كأنه يسير في حلقة مفرغة، " الليل يأتي في أعقاب النهار و الشتاء ينقضي ليأتي، ثم تعود دورة الحياة تكرر نفسها، بين تعاقب الليل و النهار، و تكرار الفصول، و بذلك يتصف الزمان بالتكرار و التواتر، و الماضي تبعًا لذلك فيكرر نفسه في الحاضر و المستقبل. وهو ما أطلق عليه « الزمن الدائري »"[1] .

يمكننا ضبط تعريف الزمن الدائري بفقرة جاءت في التجليات و بالضبط قي السفر الأول و سفر الميلاد " **كل شيء يدور، تدور الأيام في الأسابيع، و الأسابيع في الشهور، و الشهور في السنين، و السنين في الدهور، نهار يكر على ليل و ليل على نهار، فلك يدور، و خلق يدور، حروف تدور، و نعيم يدور، صيف يدور و شتاء يدور، و شتاء يدور، و خريف، و ربيع يدور، شقاء يعقب راحة، و حزن بعد فرح، و ميلاد بعد موت...**"[2] و يمكننا بعد معاينة هذه الفقرة من كتاب التجليات اعتبارها قيمة مهمة للزمن الدائري و الاستشهاد بها كتعريف إذا ما سئلنا عن ماهيته. كما نلاحظ أن هذه الفقرة انتهت بكلمة " موت " فكأنّ السارد بهذه الطريقة يشير إلى أنّ معمارية التجليات دائرية تبتدئ و تنتهي بالموت.

1 :عبير صلاح الدين. الزمن بين الفلسفة و الفن. مسرح تشيكوف نموذجًا. الهيئة المصرية العامة للكتاب 2007 ص 23.

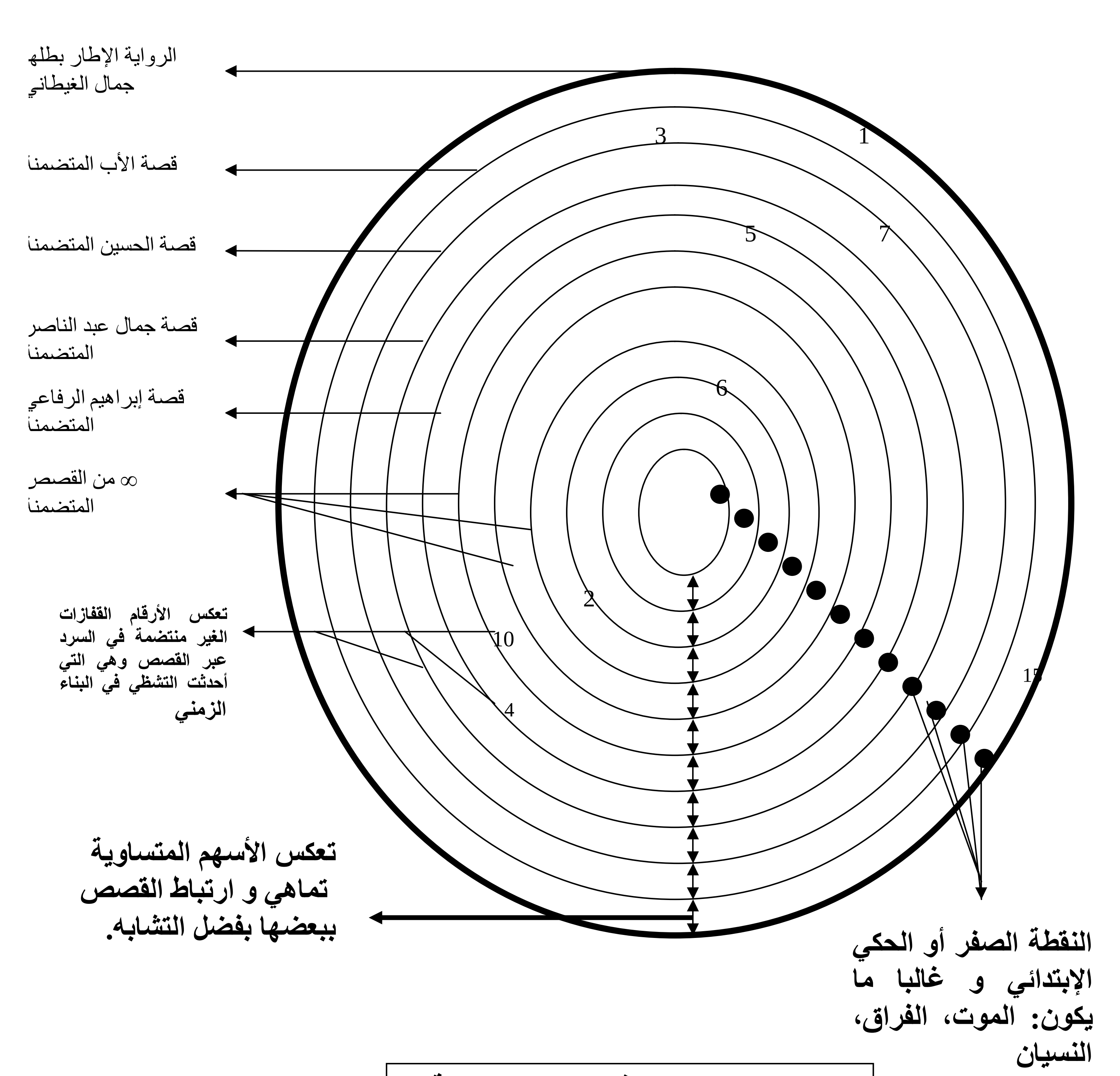
[2]: جمال الغيطاني.التجليات. ص 46.

و البناء الدائري يفصح عن ثبات الوجود و استمراريته بصورة متكررة و مغلقة. وهذا ما جاء في التجليات حيث ينغلق الزمن الدائري على نفسه عند نقطة البدء، دون أي تغير أو ردود أفعال على مستوى اللحظة الراهنة.

أمام حاضر دائري مغلق وجد البطل نفسه فاقداً للآتي، و بالتالي لم يبق أمامه سوى الماضي يسافر إليه. هكذا استحث الحاضر صورة الماضي البعيد أو التاريخ العربي الإسلامي القديم، ليجد أن المكان الحاضر يشبه الماضي وأن الأخطاء تتكرر و النتيجة واحدة ليصل بذلك إلى استشراف صورة قاتمة عن المستقبل.

و لا حل لهذه النهاية المظلمة إلا بتغير الواقع الراهن، تفادياً لتكرار الصدمات والانفتاح على الآخر و المصالحة لصنع الجدل المثمر.

إذن من يتأمل الزمن الروائي في النص يتجلى له تتابع زمني لا يسير في خط مستقيم و إنما في حركة دائرية يقوم على جدل داخلي يختلف عن التتابع القائم على الترتيب الكرونولوجي المنطقي. و تتجلى دائرية الزمن في توجه نهاية الزمن السردي في الرواية الإطار إلى النقطة الزمنية التي بدأ منها. و أيضًا إتباع الروايات المتضمنة نفس المنهج حيث تتوجه جميعها إلى النقطة الزمنية التي بدأت منها و يمكننا أن نوضح هذه المعمارية التجريبية من خلال افتراض شكل يبسطها:



كتاب التجليات و فانتازيا المعمارية

وضّح الشكل معمارية التجليات التي تتضمن عدة قصص لكن القصص المتضمنة ليست كألف ليلة و ليلة التي تنفرد داخلها كل قصة بشكلها الخاص، ففي التجليات تنسجم القصص و تتشابه في المعنى و المبنى أيضًا تبتدئ كل قصة متضمنة بحدث واحد هو الموت و النسيان و تنتهي إليه في حركة دائرية للنص بما تتضمنه من استمرارية الماضي في الحاضر و تكرار الحدث التاريخي في تراتب و انسجام مع فكرة أن الرواية ليست سوى تجسيد لحقبة زمنية ماضية تتكرر في زمن آني أو زمن يأتي فيما بعد إذ "يستحيل تقديم التاريخ على أنه وجود موضوعي مجرد، و لكنه دائمًا مربوط بذات إنسانية تعيشه، ثم ان التاريخ ليس شيئًا مطلقًا، و لكنه مجموع الملابسات المكانية و الزمانية التي تقع لمجموعة من البشر "[1].

و كل ما جاء في المعمارية يدل على إبداع فانتازي يعكس معاناة كاتب في البحث عن تجريب جديد مفارق يعبر فيه المبنى عن المعنى و يكشف الظاهر فيه عن الباطن و الباطن عن الظاهر.

صرح كاتب التجليات في ثناياها مرات عديدة عن البناء الدائري لزمن و سوف نذكر أهمها في الجدول التالي:

[1]: سيزا قاسم. المفارقة في النص. مجلة فصول. العدد2.المجلد 2، 1982 ص 146.

أهم الإشارات و المعينات الدالة على البناء الدائري للزمن	الصفحة
بعد أربعين دورة من دورة الأفلاك	10
في التجليات، حيث تتجاوز و تتظافر البدايات و النهايات	30
كل شيء يدور..الخ	46
لمّا كان العالم أكرى الشكل، لهذا يحن الإنسان إلى البداية، البداية متصلة بالنهاية	68
هكذا تلتحم النقطة بالنقطة و تتصل بالدائرة و يكتمل الشبه بالعالم الأكرى	69
نهايتي في بدايتي و بدايتي في نهايتي	89
رأيت عالمنا الأرضي كله مستديراً	180
رأيت داخل شكله الأكرى، الأشكال كافة	180
صرت متأهبًا لدوران الدائرة على	240
أول الدائرة آخرها، نقطة البدء نقطة النهاية	261
فأنا موقن الآن أن الموت هو اكتمال الدائرة الكبرى	360
صال زمني و كرت أيامي	780
ما أن التقى طرفا الدائرة حتى حدث المحيط إذ يكتمل فإنما يدل على نقطة الدائرة التي أوجدها	780
منتهى الدائرة نقطة بدئها	780
ينعطف الأول على الأخر ليتلاشى كل منهما	780
إلى أول المحط و منتهاه إلى بداية الدائرة و آخرها	793

لقد ساعدنا الغيطاني بالكثير من الإشارات و المعينات الدالة على معمارية الرواية. ربما لأنه يدرك أن هذه المعمارية الفانتازية صعبة الاستيعاب من طرف المتلقي فكان عليه أن يشير المرة بعد المرة إلى تصميم هذه المعمارية.

ما يفسر استعمال الغيطاني هذا البناء الدائري، هو تيقنه بأن العالم أو الوجود بصفة عامة يتطور في حلقة لا نهائية تتصل فيها البداية و النهاية فمهما طالت المدة التي تفصل ما بين نقطة البدء و نقطة النهاية إلا أنها تعود في خاتمتها إلى ما كانت عليه في بدايتها **" لما كان العالم أكرى الشكل، لهذا يحن الإنسان إلى البداية، لابد من نهاية و إلا كان ثمة بداية، أول النشأة الإنسانية رحم ضيق و آخرها قبر حيث لا ظل و لا رؤى، أولها يتمدد على الظهر رضيعًا، و قرب نهايتها يرقد على الظهر هرمًا عاجزًا، أول الخطى مرتجفة، مترددة، و آخر الخطى مرتجفة واجفة، رقبة الوليد مثقلة بالرأس، تهتز يسيل لعاب الفم، ترتجف الرقبة العجوز و أيضا..يسيل لعاب....**"[1] هكذا قارن جمال الغيطاني بين بداية النشأة الإنسانية و بين نهايتها ليتوصل إلى وجود تشابه تام بين البداية و الختام، حيث تلتحم النقطة بالنقطة و تتصل الدائرة.

نعود مرة أخرى إلى شكل " كتاب التجليات و فانتازيا المعمارية " حيث تبدو لنا لأول وهلة الدوائر متضمنة داخل الدائرة الكبرى.لكن طريقة سرد هذه القصص المتضمنة لم يكن منتظمًا أي لا يروي الراوي القصة الأولى و ينهيها بإغلاقها لينتقل إلى قصة الدائرة الثانية و يختمها و ينتقل إلى ثالثة و رابعة...الخ.

و إنما جاء سرد هذه القصص بطريقة عفوية غير منتظمة، فتجد الراوي يحكي لنا قصة الأب لينتقل فجأةً دون سابق إنذار إلى قصة الحسين و من الحسين إلى جمال عبد الناصر

[1]: **حمال الغيطاني. التجليات.ص 68.**

إلى قصة الأم إلى...الخ كما وضحت الأرقام في الشكل هذه القفزات. ومن هذه القفزات العشوائية نتلمس نوعًا آخر من البناء الزمني يسمى البناء المتشظى وهو نسق زمني مغاير للأنساق و الأشكال الزمنية السابقة.

في التجليات فقد المتلقي القدرة على جمع خيوط النص أثناء القراءة، لهذا اشترط الغيطاني قارئًا من ذوي الألباب و أرباب المجاهدات. و حتى هذا النوع من القراء يجد نفسه مضطراً لقراءة ثانية أو ثالثة تجعله قادراً على استرجاع خيوط النص المبعثرة وتنظيمها.

فيجد القارئ نفسه يشارك في بناء النص و يتلذذ بهذه المشاركةو"أن مفهوم اللذة هنا يعني التجاوب المفتوح بين القارئ و المصنف"[1] و كأنه يعيد خلقه و صياغته، من منطق رؤيته و وجهة نظره " في قلب لحظة التلقي الكاملة، التي يفترض أن تكون فيها روح المتلقي بؤرة الكون، تلتقي عندها شتّى خطوط الضوء و مساراته المتباينة مكونة صورة منعكسة و متعددة الأبعاد للعمل الفني في نفس المتلقي، عند هذه النقطة نفسها يلتقي الوعي المدرك بالعالم المدرك و تصورات المتلقي عن ذاته و عن الآخر، بالصور المتخيلة التي يصوغها وعي المتلقي للنص"[2]. إذ يظل النص موضوعًا للإدراك و مادة للوعي طالما احتفظ المتلقي بتوحده و وجوده المنفصل خارج التجربة.

فقراءة الرواية التي تتبني على بناء متشظِي ليست مروحة للكسالى النائمين و إنما هي إعمال للفكر و حرص و إخلاص. و قارئ رواية التجليات يجد نفسه بعد القراءة الأولى مشتت الذهن بحيث إذا طلبت منه تلخيص هذه الرواية يجد صعوبة بالغة، أحداث كثيرة مبعثرة و قفزات بين أزمنة لا حد ولا عدلها.

و هذا شأن كل الروايات التي يقوم البناء فيها على التشظي، إذ " لغتها الشعرية وصورها و مشاهدها تجعل القارئ في حالة توتر، و عدم قدرة على قبض الأحداث

[1]: على ملاحي المجرى الأسلوبي للمدلول الشعري العربي المعاصر-أبحاث للترجمة و النشر و التوزيع- ط1 2007 ص 13.

[2]: السيد فاروق جماليات التشظي- - دار شرقيات للنشر- القاهرة-ط1- 1998- ص 15.

وتلخيصها و حكايتها، كونها رواية شعرية، تعد اللغة أساس وجودها و تشكلها، وهي لغة القصيدة المتشظية المتوترة لا اعتبار فيها لأي تسلسل أو جدل زمني، فالأحداث ليست متسقة أو منتظمة، و لا تنمو بمنطقية، بل تخضع لتحولات و التقاطعات السردية بحيث يصعب متابعة حركة الحدث و نسقها الزمني "[1].

تصبح اللغة في هذا البناء الروائي المتشظي حالة شعرية غرائبية، تفارق قواعد اللغة المتعارف عليها و تنسج لنفسها لغتها الخاصة المركبة من لغة الراهن و لغة الموروث، وتخلق الشخصية في فضاء زمني ممتد لا يخضع لحدود و بالتالي تنسجم هذه اللغة مع التشظي الزمني " إن الكتابة الإبداعية – لسبب أو لأخر – قد أصبحت اختراقًا لا تقليداً، واستشكالاً لا مطابقة...و مهاجمة للمجهول لا رضى عن الذات بالعرفان، و من هنا تجيء تقنيات الحساسية الجديدة: كسر الترتيب السردي الاستطرادي، فك العقدة التقليدية، الغوص الى الحساسية الجديدة إلى الداخل لا القلق بالظاهر، تحطيم سلسلة الزمن السائد في خط مستقيم، تراكب الأفعال: المضارع و الماضي و المحتمل معًا، و تهديد بنية اللغة المكرسة و رميها – نهائيًا – خارج متاحف القواميس، توسيع دلالة الواقع لكي يعود إليهما الحلم و الأسطورة و الشعر مساءلة إن لم تكن مداهمة – الشكل الاجتماعي القائم. تدمير سياق اللغة السائدة المقبولة، اقتحام مغاور ما تحت الوعي و استخدام صيغة الأنا..."[2] .

فبالنظر و القياس على الدوائر، نكتشف بنية زمنية تتقاطع و تتشابك إذ يبدأ القاص من قصة معينة تمثل الحاضر و يرتد إلى قصة تمثل الماضي القريب إلى قصة تمثل الماضي البعيد و يعود إلى قصة تعود على الواقع الراهن...الخ. و بالتالي تفتقد الرواية كنص سردي إلى تنامي الحدث بصورة تتابعية نتيجة التشابك و التشظي.

---

[1]: **مها حسن قصراوي.الزمن في الرواية العربية. ص 115.**

[2]: **ادوارد الخراط- الحساسية الجديدة- دار الأدب بيروت، 1993- ص 11-12.**

لقد عانى الغيطاني في سفره معاناة شديدة، ذاق مرارة الاغتراب و الانفصال عن الأهل و الأحباب. كما عانى التشتت و الضياع حتى في جسده الواحد: " **صرت رأسًا بلا بدن و بدنًا بلا رأس، و لكم صعب عليّ حالي، و رثيت نفسي و أشفقت عليّ، عندما رأيت بعيني رأس جثتي بلا رأس، أول مرة، و اطلعت بعيني حواسي الطافي المنقطع عن جذره، عرفت أنّ جمال الجسم البشري و كماله في اتصاله، انه قائم على بعضه، لو عزل عضو عن سائر الجسد لبدا بلا معنى ، غريباً في وجوده، ضعيفًا في مظهره، واهنًا في جوهره، مثيراً للرثاء، للشجن** "[1].

و أمام حالة التشذرم التي أصابت الكاتب، تشذرم[2] زمن الكتابة و غابت " الحبكة القائمة على خط مستقيم و صاعد "[3] فمع انقسام الجسد و تشتت الكاتب إلى ذرات، انعدم التسلسل الزمني وتشتت بين القصص المتداخلة في قفزات غير منتظمة، فحالة الراوي تعكس الزمن و بناء الزمن يعكس حالة الراوي المنقسم عبر أزمنة و أمكنة مختلفة.

أيضًا يعكس تشظي البناء الروائي و تشظى البناء الراوي. راهنًا مشتت انقلبت فيه كل الموازين المعيارية و القيم الأخلاقية، راهنًا يسوده الظلم و القهر و الحرمان والانهيار في ظل واقع انهزم فيه الإنسان العربي أمام تحديات الآخر.

و يمكننا أن نستنتج مما سبق أنّ:

الروائي العربي عامة و الغيطاني خاصة دائم التجريب، و البحث عن شكل مفارق، ينسجم مع عمق التجربة الحياتية، و يكون قادراً على تجسيد الرؤيا من خلال العودة للموروث و مساءلته.

---

[1]: **جمال الغيطاني- التجليات- ص 217.**

[2]: **الشذرة "le fragment " مفهوم تبلور عند الرومنسيين الألمان، تمثل الكتابة المشذرمة (المتشظية) السمة الأساسية للقص.**

[3]: **أمينة رشيد، تشظي الزمن في الرواية الحديثة- الهيئة المصرية العامة للكتاب- 1998-ص 126.**

- تغير روح الأشكال الفنية " قيمتها، موضوعها، مشاكلها..." يؤدي بالضرورة إلى خلق أشكال فنية جديدة. كنتيجة لعلاقة جدلية بين الرواية و معطيات الواقع الخارجي.
- قد يشترك في النص الواحد أكثر من تشكيل زمني.و لكن يغلب شكل أكثر من آخر مثل ما حدث في التجليات حيث:

1- تبنى على التضمين و توالد القصص الداخلية بنوعيها: الأساسية و الثانوية.

2- الرواية الإطار و القصص المتضمنة عبارة عن دوائر تبدأ و تنتهي بنفس الحدث الذي هو الموت و النسيان.

3- بين القصص المختلفة الأزمنة دار جدل عنيف و مساءلات قوية.

4- ينتقل الراوي من قصة إلى قصة عشوائيًا و من دون انتظام مخلقًا زمنًا متشظيًا متشذرمًا.

يعكس البناء الدائري لزمن اقتناع السارد بأن الوجود دائري ينتهي دائمًا إلى نقطة البداية، كما يعكس البناء المتشذرم تشتت الراوي و انقسامه عبر أمكنة و أزمنة كذا تشظي الواقع العربي الراهن.

تؤثر باقي المكونات السردية على بناء الزمن و تفرض عليه معماريته فدراسة الزمن يستحيل أن تكون خالصة لأن توظيفه داخل الرواية يستحيل أن يكون خالصا أو منفصلا عن باقي المكونات الروائية، لأنه يتضافر و يتداخل إلى حد التماهي مع باقي المكونات لتشكيل جسدية واحدة للرواية و هذا منظور آخر يفرض علينا بحثه و الكشف عن مفاتنه في الفصــــل المــــوالي .

-1-الشخصية و علاقتها بالزمن الروائي:

1-1-مفهومها:

هي قلب الرواية النابض، وإحدى دعائمها الأساسية، لا يمكن خروج رواية إلى الوجود بدون أحداث تحدث في ثنايا أوراقها، ولا يمكن أن تحدث الأعمال بدون شخصيات. "حية في حالة فعل"[1] لأنها وسيلة ابتدعها المؤلف لتؤدي دوراً معينًا في العمل القصصي ومن "خلالها يتم تحريك الأحداث على أن تخضع لمنطق القصة أو المسرحية لا لمنطق المؤلف. لأنّ في حريتها مصداقية النص المحكي"[2]. ولقد مر مفهوم الشخصية بمراحل عديدة وتطورات كبيرة عبر الزمن وسوف نحاول تقسيمها بالتقريب إلى مرحلتين أساسيتين: المرحلة الكلاسيكية من ظهور الأعمال السردية الروائية إلى نهاية الحرب العالمية الأولى والمرحلة الثانية من نهاية الحرب العالمية الأولى إلى اليوم.

1-2- أهم مراحل تطور الشخصية الروائية:

1-2-1- المرحلة الكلاسيكية:

منذ ظهور الأعمال الروائية إلى نهاية الحرب العالمية الأولى، قامت الرواية على مجموعة من التقنيات الضرورية: الشخصية، الزمن، الحيز (الفضاء)، الحبكة، الحدث، اللغة...وغيرها.

فهذه التقنيات كانت عبارة عن مواد أساسية لبناء الرواية، بناءًا منتظمًا متناسقًا يلتزم المنطق القائم على تعليل الأشياء، وربط بعضها ببعض. فكل نتيجة إلا ويسبقها سبب، وتوفر نفس الأسباب يقودك –غالبًا- إلى نفس النتائج.

---

[1]: **شكري غالي المنتمي: دراسة في أدب نجيب محفوظ،دار المعارف، مصر1969، ص80.**

[2]: **ولد يوسف مصطفى: كيف توظف المصطلح الأدبي والنقدي في تحليل النصوص الأدبية، دار الغرب، ص 43.**

أمّا الشخصية في الرواية التقليدية، فهي قلبها النابض وهي كائن حي ومخلوق ينعم بالوجود.

لقد ركز الروائي القديم على رسم ملامح الشخصية ووصفها وصفًا دقيقًا سواء من الناحية الخارجية المتعلقة بالملامح والقامة ولون البشرة والصوت وطبيعة الملابس أو الناحية الداخلية المتعلقة بالعواطف والأهواء والمشاعر والأحاسيس .... إلخ.

كما امتاز الروائي القديم بالتسلط على شخصياته ومنحه سلطة معرفة كل شيء عنها مسبقًا، ممّا يقوده إلى سرد أحداثها الزمنية بطريقة متسلسلة غالبًا "ولا غنى لكل عمل أدبي كبير من عرض أشخاصه في تضافر شامل لعلاقات بعضهم مع بعض، ومع وجودهم الاجتماعي ومع معضلات هذا الوجود وكلما كان إدراك هذه العلاقات أعمق، وكان الجهد في إخراج هذه الوشائج أخصب كان للعمل الأدبي أكبر قيمة وبالتالي أقرب منهلٍ من غنى الحياة الفعلي"[1] ومن رواد الإبداع التقليدي الروائي بالزاك، إميل زولا، نجيب محفوظ... إلخ.

واستمر غلواء الشخصية في الرواية إلى بداية القرن العشرين لكن سرعان ما بدأ الحد من غلوائها وقوة سلطانها في الأعمال الروائية انطلاقًا من الحرب العالمية الثانية.

---

[1]: **جورج لوكاتش: دراسات في الواقعية - ترجمة - د.نايف بلوز،دمشق، ط2، 1972، ص 23.**

1-2-2- المرحلة التجديدية:

مع منتصف القرن العشرين بدأت الرؤية إلى الشخصية باعتبارها تقنية أساسية مقدسة تتغير، حتى أصبحت مجرد كائن من ورق في نهاية الحرب العالمية الأولى. وظلت قسوة الروائيين تزداد كلما تقدم الزمن. وبعد أن كان مقبولاً من النقاد والدارسين دراسة الرواية على مجرد شخصياتها، لم يعد ممكنًا دراسة الشخصية وحدها. "ولكن بدأت الأفكار تتجه إلى دراستها أو تحليلها في إطار دلالي: حيث تغتدى الشخصية مجرد عنصر شكلي وتقني للغة الروائية، مثلهــا في ذلك مثل الوصف والسرد والحوار، حذو النعل بالنعل"[1].

ويعتبر كافكا أكثر الروائيين الجدد الذين أسقطوا أهميــة الشخصيــة الكبيــرة من خلال الطابع الجديد الذي كتب به رواياته. حيث أطلق فــي روايــة جديــدة له بعنوان "القصر" على شخصيته مجرد حرف، ثم في روايته "المحاكمــة" أطلــق على شخصيته مجرد رقم، ليعلن بذلك عن رواية جديدة تخالف الروايات السابقة وتكسر قوانينها. "كذلك اغتدت الرواية منذ عهد جويس إلى بكيت سمة على الغياب المطلق للعلاقات الشرعية بين المجتمع وثقافته وبين النظام والإنتاج وفكرة الإنسان نفسه"[2].

بالتالي أصبح معظم النقاد الفرنسييــن الحداثييــن وحتــى الأمريكييــن يرون وجوب تعرية الشخصية لمناطق مجهولة عندنــا، مناطــق موجــودة فينــا، لكن لم نتمكن بعد من احتلالها والدخول إليها. كما رأوا ضــرورة الحــد من النظرة الكلاسيكية التي تعتبر الشخصية شيئا أساسيا وضروريا في العمل الروائي، ومن بين هؤلاء النقاد نذكر: أندري جيد 1896- 1951 وفيرجينا وولف 1882- 1941 وميشال زيرافا...إلخ.

---

[1]: **عبد الملك مرتاض: في نظرية الرواية ،بحث في تقنيات السرد، دار الغرب،للنشر والتوزيع، ص 113.**
[2]: **عبد الملك مرتاض: في نظرية الرواية، ص 113.**

وبعد عرض النظرة التقليدية للشخصية والنظرة التجديدية، نرى أنّ المهم هو تقديم شخصية رائعة ومقنعة وعمل روائي عظيم بصرف النظر عن اعتبارها تقنية بناء أساسية أو كائنا ورقيا بعيدا عن اللحم والدم يحمل اسم حرف أو رقم.

1-3- الشخصية والمصطلحات المتصلة بها:

لقد تطور مصطلح الشخصية واختلف النقاد حول المصطلح، لتتولد عنه عدة مصطلحات متصلة به في الخطاب السردي وأهمها المصطلحان التاليان:

1-3-1-"**الشخصية**" و"**الشخص**": وحول هذين المصطلحين دار جدل كبير بين النقاد وسوف نورد في هذا الجدول أهم الفروق التي توصل إليها المفكرين:

الشخص- Personne	**الشخصية - Personnage**
شخص حقيقي	كائن من ورق
من لحم ودم	بلا قلب وبلا أحشاء
يحيا في الحياة الطبيعية	يحيا حياة فنية
يعيش في واقع محدد مكان وزمان ومع الناس	من واقع الفن وعالم الخيال والأدب

من خلال هذه الصفات ميز النقاد بين الشخصية والشخص حيث أعطت الرواية التقليدية -كما ذكرنا من قبل- اهتماما بالغًا للشخصية التي تقصد بها الشخص المركب من لحم ودم على عكس المجددين الذين أولوا الاهتمام بالشخصية الفنية الفانتازيا البعيدة كل البعد عن الواقع وحتى المكونات السردية الأخرى أصبحت أكثر غرابة وأبعد مدى عن الواقع.

ومن المصطلحات الأخرى المتصلة أيضًا بالشخصية نلقى:

1-3-2- **البطل (Héros)**: مثلما يوجد البطل في العالم الواقعي يوجد أيضًا في عالم الإبداع حيث "تطلق العبارة على كل من يتسم بجملة من القيم الإيجابية في منظومة قيم معينة تنتسب إلى مجموعة إنسانية محددة"[1] وبالتالي فإن هذه القيمة تحافظ على محتواها في العالمين الفني والواقعي.

1-3-3- **النموذج (Type)**: هذه الكلمة تنطبق على الشخصية التي تحتل معظم الخصائص والمميزات والقيم لفئة معينة. ومحددة سياسيًا أو اجتماعيًا أو مهنيًا أو عاطفيًا أو طبقيًا...

كما يوجد عدة مصطلحات أخرى كالفاعل أو العامل **(Actant)** والممثل **(Acteur)** والعون **(Agent)**[2]... الخ.

1-4- مقومات الشخصية:

لكي نتمكن من محاولة ضبط المقومات الشخصية علينا المرور بعدة محاور منها محور السمات، ومحور الأعمال، ومحور أنماط الفعل[3] لكن ما يهمنا في هذه الدراسة وما لفت انتباهنا إليه في رواية التجليات أكثر هو المحوران الأوليان.

1-4-1- محور السمات:

إن كلمة شخصية تحمل عدة أبعاد، منها البعد الجسمي، وهل هو طفل أو رجل أو أنثى، طويل أو قصير، ذو عاهة أو سليم البنية له لازمة في الحديث ...الخ.

---

[1]: جويدة حماش: بناء الشخصية في حكاية، عبر والجماجم والجبل،لمصطفى فاسي- مقاربة في السرديات- منشورات الأوراس، ص 80.

[2]: يراجع جويدة حماش: بناء الشخصية في حكاية عبروا الجماجم و الجبل،ص 79- 80- 81- 82.

[3]: يراجع:الصادق قسومة، طرائف تحليل القصة، دار الجنوب للنشر، تونس 2000 ص 105.

ولمزيـد من التبسيط والتنظيم قسـم الباحثـون محـور السمـات أيضًا على محاور ثلاثة:

1-4-1-1 محـور 1:

المقومـات الأساسيـة للهويـة:

أهـم ما يتضمنه هذا المحور هو: الاسم، السن، الوظيفـة الاجتماعيـة مكان العيش، الجنس...الخ.

1-4-1-2 محـور 2:

الخصائص المميزة للشخصية:

ينقسـم هـذا المحـور بـدوره إلى قسميـن أساسييـن:

- الخصائص المميزة المعنوية للشخصية: من أهم الجوانب التي تتعلق بالخصائص المعنوية للشخصية هي: الجانب الفني والعاطفي والسلوكي والثقافي.

- الخصائص المميزة المادية لشخصية: تدور الخصائص المادية للشخصية حول ما يتعلق بالجانب المادي والجانب الجسمي الفزيولوجي.

1-4-1-3 محـور3:

محـور الأحـوال:

يتضمن المحور الثالث مجموعة الأوضاع التي تكون عليهـا الشخصيـة أثناء فعل القص.

ليس من الضروري أن تكـون الشخصـيات من عالم الإنسـان، فكثيـرٌ من قصص الأطفال يختار مؤلفوها شخصياتها من عالمي الحيوان والجمـاد. وفي هذه الحالة يعطى الحيوان أو الجماد نفس الأبعاد السابقـة التـي للإنسـان بل إن الشخصيات قد تكون خرافية من عالم الخيال.

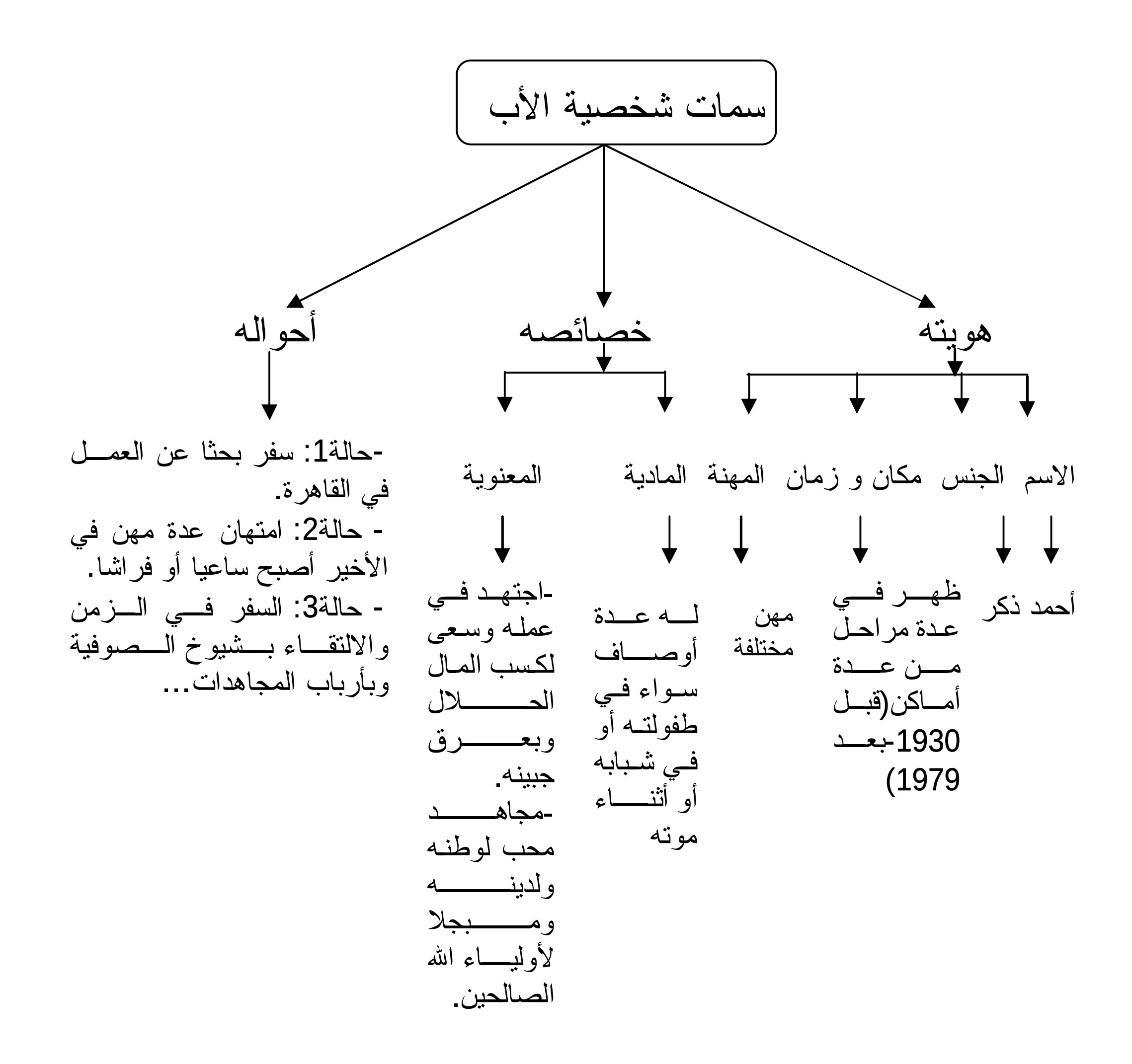
وأيضًا ليس من الضروري أن يستعمل الروائي المحاور كلهـا، بل يمكنـه أن يكتفي بمحور واحد " وهذا يتوقف على المدرسـة الأدبيـة التـي ينتمي إليها، أو نوع القصة التي يكتبها، فالمدرسة الطبيعية تهتم بالبعد الجسمي للشخصية وتصفه بدقة، شأنها في ذلك شأن ما توليه من وصف مماثل للجماد، وفي القصة النفسية نجد أنّ الاهتمام منصبّ على انفعالات الشخصية بكل أبعادها فيجعلنا نتعرف عليها كما نتعرف على أصدقاء أو جيران لنا، نعرف أولاً هيأتهم الخارجية وهو البعد الجسمي ثم ما نلبث أن نتعـرف علـى مركزهـم الاجتماعـي"[1] وكلما توطدت علاقتنا بهم وزاد اختلاطنا بهـم تعرفنا علـى نفسيتهـم أكـثر وعلى أسلوب حياتهم.

[1]: يوسف الشاروني: القصة القصيرة، نظرياً و تطبيقيًا-دار الهلال- ص 66-67.

1-5- المقومات الشخصية في التجليات:

التجليات عامرة بالشخصيات من مختلف الأمكنة والأزمنة وقد تفنن جمال الغيطاني في توظيف مقومات الشخصية، حيث لا تفتقد أي شخصية إلى أبعادها ومقوماتها، وأهم الشخصيات التي حضيت بعناية المؤلف واجتهاده في رسمها نذكر:

1-5-1- سمات شخصية الأب من خلال المخطط:



لعبت شخصية الأب الدور الأساسي في رواية التجليات، ورغم ما يملئ الكتاب من تلاعبات زمنية شديدة التعقيد، إلا أن سيرة الأب جمال تبدو معالمها وتتضح للقارئ وهي السبب في كتابة التجليات، لأن الغيطاني كان يعاني من عقدة الذنب لأنه لم يحضر لحظة موت أبيه ولم يرد له جميله "أنا كنت في ذلك الوقت في الخارج وأخفى عني خبر موته. فكانت صدمة كبيرة جدا خاصة أني كنت أمني النفس أن أرد بعض ما عاناه من أجلنا في شكل إراحة. راحة نسبية يعني كان نفسه يحج مثلا لم يحج"[1] انه رجل بسيط، كان يملك أرضًا لكن عمه سعى إلى سلب أرضه التي كانت ملك أبيه جد جمال. وخوفًا من عمه المتسلط هرب وهو ما يزال طفلاً وهنا يتحمل مسؤوليته بنفسه ويواجه عدة مصاعب وعراقيل.

يبدأ أحمد الغيطاني في السعي إلى لقمة العيش الشريفة بعد فقدان الأمن والأمان، ثم يسافر إلى القاهرة ويواجه ظروف معيشية صعبة وغربة موحشة يمتهن عدة مهن شيالاً، خبازًا ويظل يبحث ويطور في بحثه وفي مهنه حتى يصبح ساعيًا أو فراشًا...

بعد حصوله على بعض الاستقرار يعود إلى بلدته وهناك يتزوج ويأتي بزوجته معه إلى القاهرة ويواجهان معًا ظروف الحياة الجديدة والصعبة في آن معاً، ينجبان أطفالاً ويجتهدان في تربيتهم وفي تعليمهم...

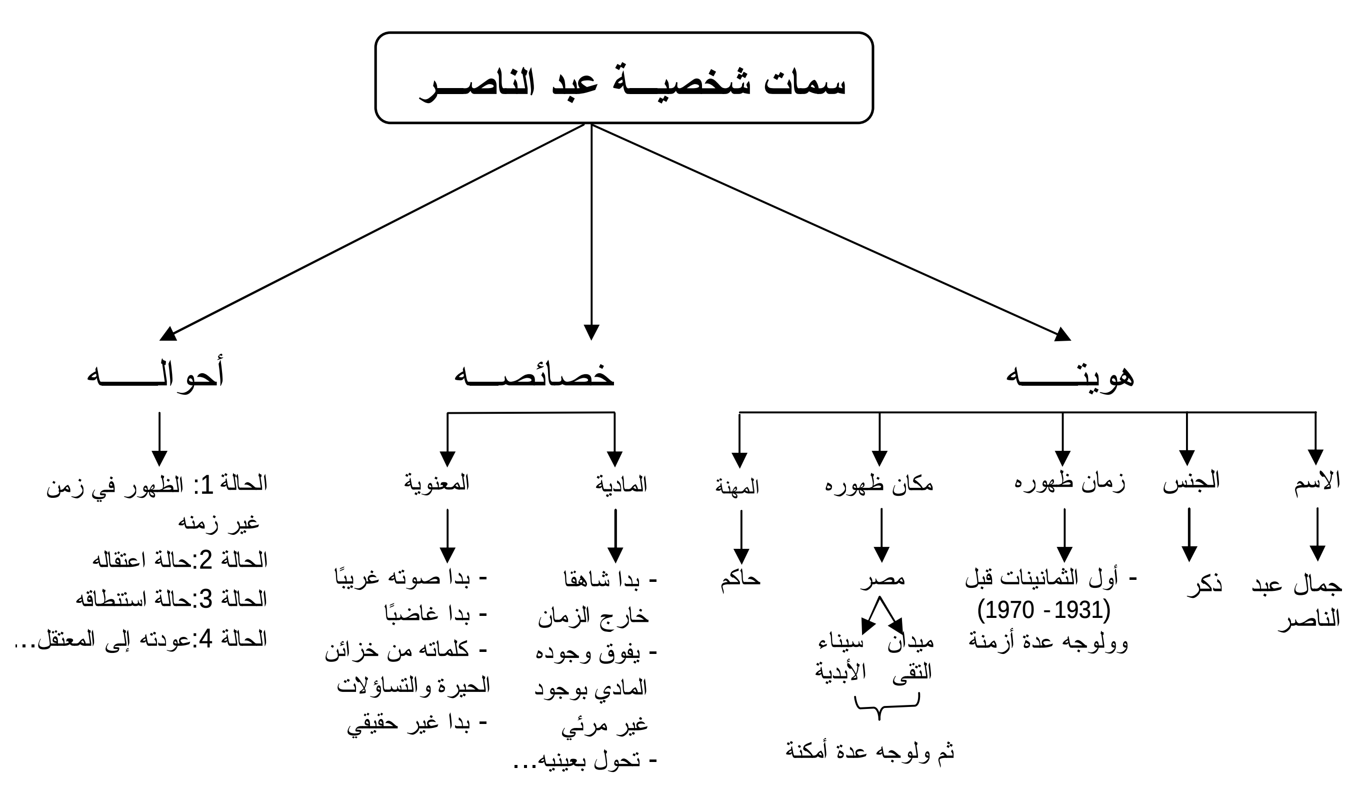
نعيش مع شخصية الأب ظروفها الصعبة من خلال كتاب التجليات ونعيش معهما أيضًا حياتها الشعبية، عادات وتقاليد المجتمع الذي عاشت فيه، ونشتم رائحة التقاليد في الحي الذي يوجد به ضريح سيدنا الحسين.

---

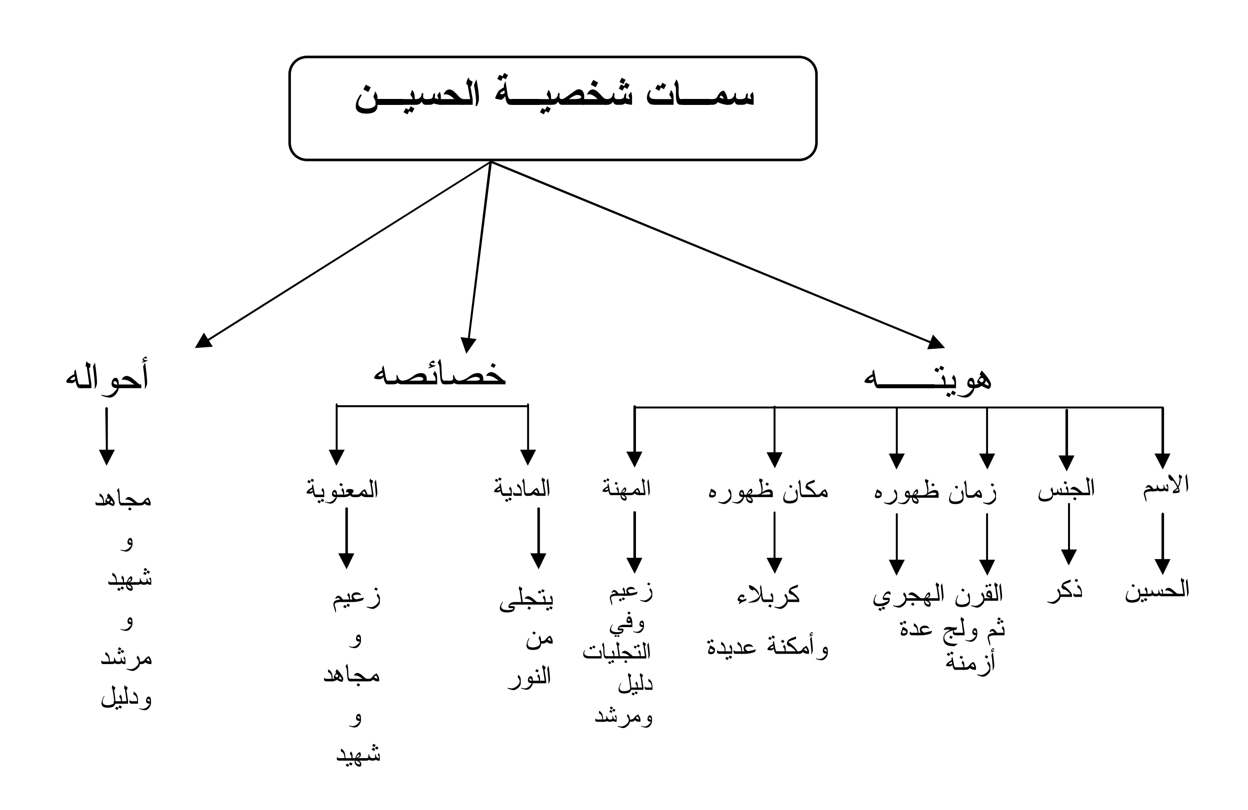
[1]- **www.aljazera.net** .

كما ونسترجع من خلال شخصية الأب عدة مراحل مهمة في تاريخ مصر خاصة وفي البلدان العربية عامة، فمـن مرحلة مـا قبـل ثـورة 1952 إلى مرحلة ما بعد الثورة في حياة عبد الناصر، إلى مرحلة الجلف الجافـي... وهذه الشخصية ما قبل الأخيرة حضيت أيضًا في التجليات بقدر كبير من العناية.

1-5-2- سمات شخصية جمال عبد الناصر:



لقد وضّح هذا المخطط أهم السمات الموجودة في شخصية جمال عبد الناصر وليس كلها سواء ما تعلق منها بمقومات هويتــه وأبعادهــا و كــذا الأوضاع التي كانت عليها أثناء القص. وعلى نفس المنوال نستخرج سمات أو مقومات بقية الشخصيات ومن أهمها شخصية الحسين:



ولسنا نزعم أننا بهذا المخطط قد أمسكنا بجميع سمات شخصية الحسين أو غيره ولكن هي فقط محاولة لاستخراج أهم السمات ذات الدور الكبير والمؤثر في الرواية، وربما كان استعمال مثل هذا المخطط الذي يسهل على المتلقي التعرف على سمات الشخصية سيعطي جميع السمات في رواية منطقية، أما في التجليات فالصفات المضبوطة غير ممكنة ومن أهم الصعوبات التي واجهتنا هو أن لكل شخصية أدوارا متعددة وليس دور واحد ثم إن هذا الدور الذي تلعبه الشخصية، و لنأخذ على سبيل المثال (المهنة) هنا نجدنا أمام تداخل يصعب فكه بين مهنة الشخصية في الواقع أو التاريخ ومهنتها في الإبداع الروائي حيث أنّ الغيطاني لا تقنعه مهنة واحدة تنسب إلى الشخصية بل يجمع بين مهنتها التي لعبتها في واقعها التاريخي ومهنتها التي ألعبها إياها ويجمع بينهما بطريقة فنية غاية في الجمال منتهكا لقوانين العادة.

وها هو الحسين في التجليات يلعب دور الدليل والمرشد ويمتهن مهنة لم يعرفها في زمانه (كربلاء القرن الهجري الأول) وها هو الحسين لا يزال محافظًا على مكانته الماضية من جهة أخرى حيث يذكرنا السارد ببطولته وجهاده واستشهاده...

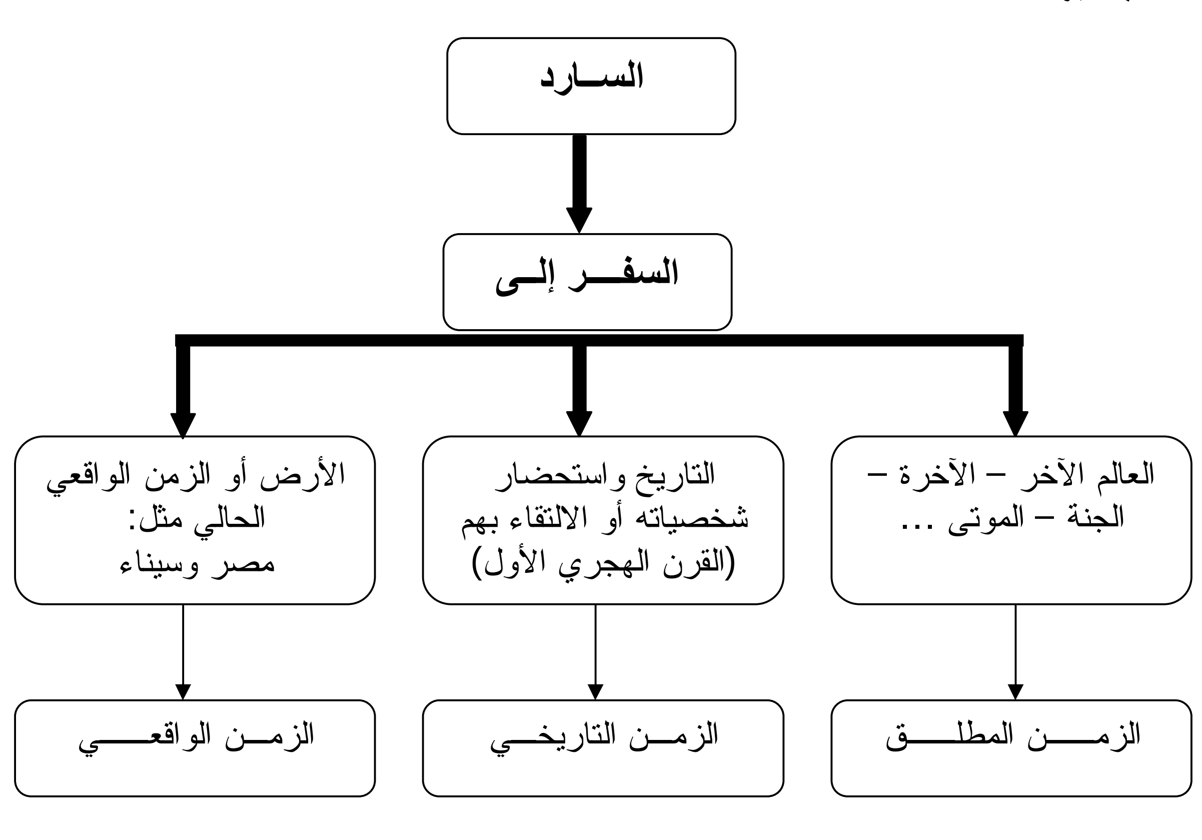
إذن الملاحظ أن الضبط النهائي لسمات الشخصية متعسر - نوعًا ما - ما في رواية مثل التجليات يرجع ذلك أيضًا لطابعها الغريب والمستعصي منه خاصةً طابع الشخصيات التي لا يمكننا ضبط هويتها أو خصائصها أو أحوالها ضبطًا نهائيًا ويرجع ذلك لأسباب عدة منها:

- تماهي كل شخصية تقريبًا مع باقي الشخصيات. وهذا موضوع لنا وقفة معـــه في العناوين المقبلة

- أنّ الشخصية الواحدة تعيش أزمنة عدة وأنها تلج أماكن عدة حين يأتي الباحث إلى ضبط زمان الشخصية يجده مستحيل لما يجدها زئبقية...

- أن الروي يتمتع بكرمات تعطي للرواية طابعا فانتاستيكيا يزيدها جمالا و شعرية.

- أن رحلة السارد غير طبيعية وأنّه يرحل في آن واحد إلى أمكنة وأزمنة عديدة بهذا الشكل:



أنواع الأزمنة التي سافر إليها السارد

إلى هذه الأزمنة سافرت روح السارد تاركة الأصل في مكانة متثاقلا إلى الأرض. حيث الروح في ترحال دائم تحت مفهوم الكرمات.

وكما يستعصى في مثل هذه الروايات محور الأحوال وكذا الأعمال لسبب مهم وأساسي وهو أن الشخصيات في رواية التجليات تنقل من وظيفة حقيقية -لأنها شخصيات واقعية وتاريخية- إلى وظيفة متخيلة.

1-6- أصناف الشخصية

لقد اختلف النقاد حول تصنيف الشخصية وكل باحث يصنف الشخصيات حسب التصنيف الذي يتوافق وطبيعة الرواية. كما نجد في بعض الأحيان تجميعا لمقاييس مختلفة في دراسة عمل واحد. تدرس فيه الشخصية الثانوية التي تقابلها الشخصية المركزية وأيضًا الشخصية المدورة والمسطحة ثم الشخصية الايجابية والسلبية إلى الشخصية الثابتة والنامية إلى الشخصيات المتعددة أو الأحادية الجانب... والذي لاحظناه من هذه التصنيفات أن المصطلحات تعددت بين التصنيف و نقيضه في الجهة المقابلة و التصانيف تتشابه إلى حد كبير.

1-6-1- الصنف 1:

الشخصيات الرئيسية والشخصيات الثانوية:

تلعب الشخصية الرئيسية الدور الأساسي، وتعتبر مركز العمل الروائي أما الشخصيات الثانوية، فهي تلعب دور ثانويا في خدمة الشخصيات الرئيسية أو تكون ضدها.

1-6-2- الصنـــــف 2:

الشخصيات "أحادية الجانب (Unidimensionnelles) ومتعددة الجوانب (Pluridimensionnelle)[1]:

تنقسم الشخصيات حسب عدد جوانبها إلى قسمين، أحادية الجانب وهي شخصيات ليس لها في الرواية سوى جانب واحد، وشخصيات متعددة الجوانب تلمس في الرواية جوانب عديدة ومختلفة.

1-6-3- الصنـــف 3:

شخصيات مسطحة و شخصيات مدورة:

يعود ظهور هذا المصطلح إلى الكاتب البريطاني E.M. Foster* . و لكن بالإنجليزية ثم ترجم المصطلح على يد ميشال زيرافا الى الفرنسية تحت عبارة "**personnages ronds et personnages plats**" في حين ترجمة تودورف و ديكرو تحت مصطلح " **Epais et Plats**"[2].

والشخصية المسطحة "هي التي لا يمكن وصفها بعبارة قصيرة تشرح دورها في الحوادث"[3] لأنّ الفرص لا تتاح لها لتنمو وتتغير مع تراكم الحوادث يكثــر هذا النوع من الشخصيات في "رواية الشخصية" التي يكشف المؤلف فيها عن صفات الشخصية المختلفة منذ البداية "لأنّ تلك الشخصيات تكاد تكون ثابتة على حالة واحدة، والتغير الذي يعتريها هو إيضاح لموقف في لحظة حاضرة دائمة الامتداد

---

[1]: **جويدة حماش- بناء الشخصية- ص** 77.

*: **نشر** FOSTER **عام 1927 كتابا بعنوان:** Aspect of the novell **و كانت التسمية هي** flat charachetrs **و** Round characters

[2]: **يراجع- عبد المالك مرتاض- في نظرية الرواية- ص** 129.

[3]: **إبراهيم محمود خليل- النقد الأدبي الحديث- من المحاكاة إلى التفكيك- دار الميسرة- ط1- 2003-1424- ص** 174.

من الماضي حتى الآن وستبقى لفترة في المستقبل"[1] أي أنّ الشخصية المسطحة لا تتغير في سماتها ولا في أفعالها.

أما الشخصية المدورة أو الكثيفة فهي التي تفاجئ القارئ بمستجدات لم تكن في الحسبان كأن الشخصيات المدورة هي التي "تأخذ زمام القصة وتصوغ لها نهاية تختلف عن النهاية الأولية التي صمّمها لها الروائي"[2] وتفاجئه.

1-6-4- الصنف 4:

الشخصية الثابتة " statique " والشخصية النامية " dynamique":

لا تبدو الشخصية النامية للقارئ في الصفحات الأولى، بل تكشف شيئًا فشيئًا وتتطور بتطور القصة وأحداثها، "يكون تطورها –غالبًا- نتيجة تفاعلها المستمر مع الحوادث وقد يكون هذا التفاعل ظاهرًا أو خفيًا. وقد تنتهي بالغلبة أو الإخفاق"[3] وبذلك تطبع الوظائف السردية بطابعها من بداية القصة إلى نهايتها.

"أما الشخصيات الثابتة فتقدم كما هي دفعة واحدة وهي شخصيات معاونة أحادية التصرف ومحدودة الأدوار"[4]، تساير الشخصية الرئيسية في الصراع.

---

[1]: **-يراجع- محمد عبد الغني المصري و مجد محمد الباكير- تحليل النص الأدبي بين النظرية و التطبيق- الوارق للنشر و التوزيع- ط1،** 2005.

[2]: **رينيه ويليك و أوستن وارين- نظرية الأدب- ترجمة محي الدين صبحي، مراجعة د. حسام الخطيب- المؤسسة العربية للنشر- ط2،** 1971 ص85.

[3]: **محمد زغلول سلام- دراسات في القصة العربية الحديثة- أصولها- اتجاهاتها- أعلامها- منشأة المعارف بالإسكندرية ص** 19.

[4]: **ولد يوسف مصطفى- كيف توظف المصطلح الأدبي و النقدي في تحليل النصوص الأدبية- ص** 43.

7-1- تصنيف شخصيات رواية التجليات:

لقد أوردنا فيما سبق أهم تصانيف الشخصية المعتمدة من طرف النقاد والباحثين، واستنتجنا أيضًا أن مصطلحات التصانيف تكاد تعنـــي شيئـــًا واحـــدًا، وهو ما يجعلنا نقف هنا عند تصانيف عديدة، بمصطلحات متشابهة.

وأما شخصيات التجليات، فتلعب معظمها دور المساعـــدة وتخـــدم البطـــل في رحلته عبر الزمن، إنها الشخصيات المغامرة الشجاعة الصوفية التي تملك كرمات والتي تفاجئ القارئ بما تحمله من عجيب وفانتازيا.

وهي تسترجع تاريخ شخصيات كانت تتفانى في خدمة الغيـــر قبـــل نفسهـــا. تضحي بالنفس والنفيس من أجل أن يحيا غيرها في عزة واستقلال، تخوض معارك الحياة في سبيل تحقيق شروط الحياة الأفضل والعمل من أجل الخير لجماعة المستضعفين، في المقابل شخصيات بنفس القدر ونفس القوة وتلعب دور أساسي في سير رواية التجليات و لكن دورها معاكس وتمثل الشر والخذلان، وتعطينا صورة عن العدو ومنهم يذكر الغيطاني في التجليات: الجلف الحافي وأنصاره. ويمكن أن نطلق على التجليات رواية الشخصيـــات المـــدورة نســـبة إلى المستجدات التي تطرأ على بطلها من حين إلى حين، وهو في رحلته عبر الزمن أما باقي الشخصيات فتبدو مسطحة بسيطة تمضي على حال لا تكاد تتغير ولا تتبدل في عواطفها ومواقفها وأطوار حياتها بعامة "[1].

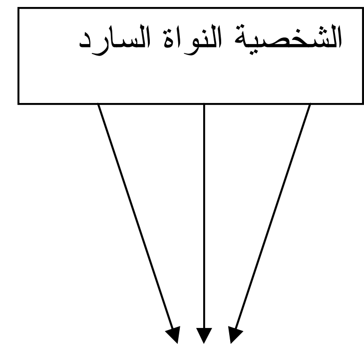
وإن ورود هذا الصنف المصطح في التجليات يلعب رغم برودته وتسطحه دوره الخاص به في العمل الروائي، ذلك أنه يوهج الشخصية المدورة التي لا يمكن رغم دورها النامي أن تكون بدون الشخصيات المسطحة الثانوية كالحجر الصغير يسد سداً كبيرًا ورغم أنفه يساهم في بنائه.

---

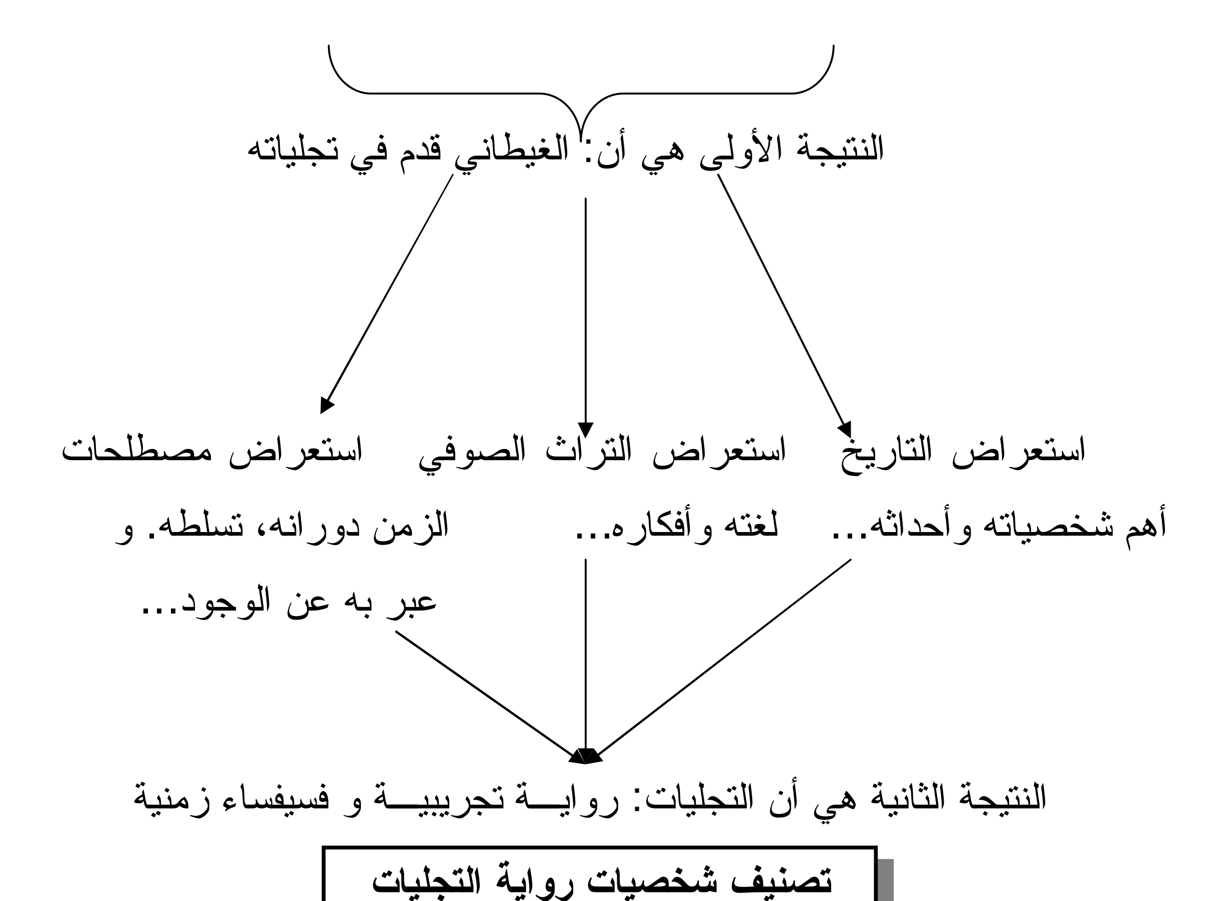
[1]: **عبد المالك مرتاض- في نظرية الرواية- ص 132.**

في رواية التجليات تبدو أغلب الشخصيات مسطحة بحيث لا تكبر الشخصية داخل الرواية إلا بمقدار ما نمت في الواقع والتاريخ وتنقل كما هي داخل التجليات. ولم يمنحها السارد حياة جديدة وإنما تحاكي في الأغلب حياتهما الأولى الحقيقية وزمنها المرجعي.

وكل شخصيات التجليات لها مرجعية إما تاريخية، و إما تراثية أو صوفية، أو واقعية، أي كانت موجودة ومنحها السارد حياة أخرى في تجلياته. لكن الشخصيات المبتدعة و التي لا صلة لها بالمرجعيات الواقعية فتكاد تكون نادرة.



كل شخصيات الرواية هي شخـــصيات ذات مرجعية تاريخية ولم تنمو في زمن التجلي، إلا بمقدار نموها فـــي الواقـــع الحقيقي# شخصيات متكبرة# شخصيات نامية# تطور الحدث# عقدة # حل



تصنيف شخصيات رواية التجليات

ويمكننا أن نعتبر زمن الشخصية في رواية التجليات زمن ذاتـــي، يخـــضع لحركة اللاشعور، و لمعطيات الحالة النفسية.فشخصيات التجليات لا تنمو داخـــل الرواية بقدر ما تحافظ على مرجعيتها. ولم يهتم الكاتب بتطور الأحداث التي تقوم بها الشخصية بقدر ما تغلغل إلى كوامن نفسها.

يؤثر هذا الزمن على البناء الداخلي للشخصية، فلم تعد الشخصية المعاصرة مجبرة على السير المستقيم كرنولوجيا وإلى تأزم الأحداث في عقدة يعقبها حل.

8-1 فتنة التماهي والالتقاء بين شخصيات التجليات وعلاقتها بالزمن الروائي:

تبرز الرواية إمكانيات الكاتب الفنية والثقافية، حيث يتحكم في تحديد سمات ومعالم وملامح الشخصيات التي من خلالها نحدد "علامة القصة الجيدة"[1] وتكون "واسطة العقد بين جميع المكونات السردية الأخريات"[2] فمن خلال سماتها تبدع اللغة فهي التي تنطق بها وتبث وتستقبل الحوار، تناجي وتصف معظم المناظر...

تنجز الشخصية الحدث أيضًا، ومن خلال سلوكها وأهوائها وعواطفها يخمد الصراع أو ينشط فيصل إلى عقدة لها، حل أولا حل لها وهي التي تحيا في المكان وتعمره وتبث فيه الحياة فيمتلئ بهجةً وضجةً وبدونها يخمد واللغة تخرس...

وللشخصية علاقة وطيدة بالزمن. فإذا كان هذا الأخير هو نقل الأحداث بمجرياتها فان للشخصية دورا مهما في تحريك أحداث الرواية بواقعهـــا الحـــي من أفعال وأقوال، ومن خلال توظيفها حيكت الأفكار وأثري الحـــوار ســـواء كانت فاعلة أو غير فاعلة.

[1]: زكي نجيب محمود- قشور و لباب- دار الشروق- 1981م- 1401ه- ص 135.
[2]: عبد المالك مرتاض- في نظرية الرواية- ص 135.

في التجليات لجمال الغيطاني تلعب الشخصيات دوراً غريبًا وتدخل في علاقة وطيدة مع الزمان حيث تستشرق العديد من العوالم وتقرع العديد من الأشكال الكتابية. وتسير في الأسفار الثلاثة لرواية في أفق يتراوح بين الحلم والواقــع. تبرز قيمتها أكثر حين تستدعى رموز غائبة وحاضرة وتمثلهــا فـــي نفــس الوقت، ينطبق ذلك على كل الشخصيات المؤثرة في حياة الكاتب وحياة ناسه.

تزيد الشطحات الصوفية التجليات جمالاً وشعرية حين تعقبها بالعجيب والغريب. تمنحها حرية واسعة في التأويل حيث تستنطق شخوصها وأبطالها وحين تصيرهم وهم جماعة ذات واحدة متماهية أو ذوات من أزمنة مختلفة في زمن واحد فتضفي بذلك بعداً عميقًا على مفهوم الزمنية...

يعتبر زمن الخطاب وعلاقته بزمن القصة المستوى الأول من مستويات الزمن الروائي، في حين يعتبر زمن الشخصية الروائية هو المستــوى الثانـــي، "وإذا كان زمن السرد يخضع في بنيته وتكوينه للزمن الكرونولوجي الطبيعي والتاريخي إلى حد ما في استعمال مقاييس الزمن الواقعي لتحقيق الإيهام بالحضور وبالتالي يمكن لنا تتبع المدة الزمنية والمؤشرات التاريخية السردية والحكائية وحركة الحدث. فإن زمن الشخصية الروائية هو زمن نفسي ذاتي يخضع لحركة اللاشعور ولمعطيات الحالة النفسية"[1]. لذلك لا يمكن قياس زمن الشخصية الذاتي بمقاييس الزمن الواقعي. وإنما يخضع الزمن الذاتي في تحليله للحالات الشعورية التي تعيشها الشخصية في النص.

[1]: **مها حسن قصراوي- بناء الزمن في الرواية العربية- ص 105.**

وهناك اختلاف واضح بين الكتاب الكلاسيكيين والمعاصرين في بناء الشخصية الروائية. حيث نجد الكاتب الكلاسيكي ينشغل بالزمن الخارجي لشخصية من حيث نموها وحركتها وعلاقتها بالآخرين. وخضوعها لعوامل الزمن الخارجية. في حيث نجد الروائي الحديث يهتم بعوامل الزمن الداخلية بدل الخارجية ويكشف عن كوامن الشخصية ويتغلغل إلى زوايا النفس فلا يحجم عن نبش مخبأتها وعرضها علينا.

يحمل كل إنسان بداخله زمنه الشخصي، لأنّ الزمن يؤثر على البناء الداخلي للشخصية بقوة فعالة تحولها باستمرار. فلم تعد الشخصية المعاصرة مجبرة على السير المستقيم كرونولوجيا لأنها ابتدعت طرق جديدة مألوفة ومفارقة، مثل أن يمضي زمن شخصيات التجليات معكوسًا فيولد الطفل شيخًا أو كأن يخرج من الفرع أصله " **كأني الفرع الذي خرج منه أصله، كأني الصدى الذي أحدث صوته، كأني الولد الذي أبوه ابنه، كأني القوس الذي اتصل بنصله، كأني الظل الذي أوجد مصدره، كأني القوس الذي اتصل بنصله ،كأني الظل الذي أوجد مصدره...**"[1] وأيضًا مثل أن تلتقي شخصيات يستحيل التقاؤها لبعد عصر كل منهما عن الأخر فيتطور الأحياء من البشر وغير البشر على نحو غريب...

وعليه سوف نحاول في هذا البحث استخراج السمات الدالة على ارتباط الشخصية بالزمن ارتباطاً مفارقًا في رواية التجليات.

[1]: **جمال الغيطاني- التجليات- ص 48.**

1-8-1- فتنة التماهي الأنوي للشخصيات:

أذاب جمال الغيطاني الأزمنة المختلفة في زمن لغوي ساكن ومتجانس حين جمع زمن سيد الشهداء وجمال عبد الناصر ومحي الدين ابن عربي وطفولته وأطياف أبيه في بوتقة واحدة تتشابه فيها الذوات تشابهًا كبيراً إلى درجة أن يلتبس الناظر إلى الشخصيات السابقة في معرفة هويتها الأصلية من غير شوائب أو بعبارة أوضح من غير توحد في الأنا " **تعجبت، هل وقع التوحد ؟ الصوت لأبي وإدراكي أنه لعبد الناصر والكلمات نطقها عبد الناصر من قبل، يؤمم القناة، يحكي الطريق الطويل...سمعت صوت أبي. لكني كنت أعي أنه لعبد الناصر، عبد الناصر يتكلم بصوت أبي** "[1] بهذه الطريقة حدث التماهي بين شخصية الأب وجمال عبد الناصر، وقد مهد له الغيطاني في تجلي المستحيل حيث يرى الغيطاني جمال عبد الناصر في قتال أسطوري منبثق من لوعة الحنين إلى الأوطان، عقب صدمة فقدانه لأبيه ممهداً للإيحاء بامتزاج الشخصيتين.

التجليات غنية بهذا النوع من الامتزاج كالذي يحدث بين سيرة كل من الحسين بن علي وعلي بن أبي طالب بجمال عبد الناصر حيث يتخذ الخطاب من سيرة هذين البطلين نموذجا يحتذى في علو الهمة والشأن ونشدان الصمود والوفاء والتضحية "ومن ثم يهتدي جمال الغيطاني إلى مبدأ الرجعة الشيعي، ستحضر (الحسين) و(جمال) في زمن لاحق مطلق، يخلق بينهما نوعًا من التماهي في الانبعاث جديد على غرار تماهيهما مع السارد، وتماهي هذا الأخير مع أبيه وتماهي الأب مع جمال ثم تماهي السارد مع (الحسين) على انفراد تماهياً «موضوعيًا» وعضويًا في الفصول «المقاطع» الأخيرة بعد أن كان دليلاً فقط "[2].

[1]: **جمال الغيطاني- التجليات- ص 92-93.**
[2]: **بشير القمري- شعرية النص الروائي ص 110-111.**

وقد ظلّ هذا التماهي بين الشخصيات يرافق الراوي من بداية الرواية إلى أخرها تقريبًا حيث تتداخل الشخصيات فيما بينها لكثرة ما هي متشابهة، ومن بين أهم الشخصيات المتماهية في التجليات والمتداخلة:

- تداخل وتماهي شخصية الأب بالحاكم جمال عبد الناصر.
- تداخل وتماهي شخصية الأب بجمال عبد الناصر بالشهيد.
- تداخل وتماهي شخصية الأب بأحباب السارد.
- تداخل وتماهي شخصية جمال السارد بابن يزيد.
- تداخل وتماهي شخصية جمال عبد الناصر بالماخوت.
- تداخل وتماهي شخصية جمال السارد بجمال عبد الناصر.
- تداخل وتماهي شخصية جمال السارد بالأب...

ولمزيد من التوضيح سوف نستشهد بأهم الفقرات التي تبرز التماهي الأنوي لشخصيات في التجليات. لنحاول فيما بعد استنتاج الأسباب التي جعلت جمال الغيطاني يستعمل لعبة التماهي في تجلياته:

الرقم	الشخصيات المتماهية فيما بينها	نص الفقرة الدالة على التماهي	الصفحة
01	تماهي الأب و جمال عبد الناصر	رأيت جمال عبد الناصر مكشوفًا مبهدلاً وعندما تكلم بصوت أبي	20
02	تماهي الأب و الصاحب الشهيد	رأيت شخصًا عل بعد، مشى على وجه الماء تكلم فأصغيت الى صوت صاحبي الذي استشهد يوم الجمعة، التاسع عشر من أكتوبر، في الحرب التي قيل أنّها أخر الحروب، عجبت و اضطربت فارتج عليّ جسد أبي ، انحناءة كتفيه لا أخطأها أبداً، أما الصوت فلصاحبي الذي عرفته...	21
03	تماهي الأب بعبد الناصر	هتاف، عبد الناصر، يخطب تعجبت، هل وقع التوحد؟ الصوت لأبي و إدراكي أنه لعبد الناصر و الكلمات نطقها عبد الناصر من قبل...	92
04	تماهي الأب بجمال عبد الناصر	سمعت صوت أبي، لكن كنت أعي أنه لعبد الناصر، عبد الناصر يتكلم بصوت أبي، حواره الهامس عندما زار قرى الإسماعيلية الأمامية.	93
05	تماهي الأب بجمال عبد الناصر بصديقه الشهيد	صديقي الذي كان، رأيته يمشي واقفًا و يقف ماشيًا... وجهه وجهه أما ملامحه فلبعد الناصر، و عندما تكلم سمعت أبي...حرت هل أرد على أبي، أو أحاور صاحبي الشهيد؟ أو أحملق إلى عبد الناصر	97
06	تماهي الأب بمسلم بن عقيل	تابعت أبي يمشي في درب مجهول لي، على جانبيه بيوت غريبة موصدة سعيت وراءه أسرع فأسرعت، ناديته فلم يلتفت، دنوت منه مددت يدي، انتبهت إلى ملابسه التي لم أعهدها، التفت إلي تعجبت، توقفت، رأيت أمامي مسلم بن عقيل رسول الحسين إلى أهالي الكوفة، لم أر ملامح أبي، كنت في زمن غير زمنه و غير زمني...	111
07	تماهي الأب بجمال عبد الناصر	رأيت ملامح أبي في جسم عبد الناصر يرتدي طربوشًا أحمر و جلبابًا أخضر من الصوف، هو أبي و هو عبد الناصر، لكن حضورهما لا ينتمي إلى العالم المألوف...	112
08	تماهي الأب بعبد الناصر	أمامي عبد الناصر و الحضور لأبي، الرائحة له...	117
09	تماهي الأب بجمال عبد الناصر	يهز عبد الناصر رأسه، أكاد أثبت، إنها نفس هزة رأس أبي، لا يمكن أن أتوه عنها، هزة دماغه عندما يكظم ضيقًا...	118
10	تماهي الأب و مسلم	مسلم في مخبئه، وجهه منقبض، حدقت البصر المتين، فلمحت وجنتي أبي، و طمة فمه، و تجعيدة جبهته، و موقع عينيه فوق العينين...	123
11	تماهي الأب بأحباب السارد	انتبهت الى أن صوت أبي ليس صوته، الصوت لعبد الناصر و سرعة جريه لمازن و إطراقته لإبراهيم الرفاعي، توحد بهم و توحدوا به فاحتواهم و احتووه، صار مجمع المحبين اللذين صاروا قبل الأوان، أحببت عديدين على القرب و البعد و هم الآن واحد...	151
12	تماهي جمال السارد بابن يزيد	صرت أنا الحر بن يزيد، عملي جندي من جنود ابن زياد إلى الكوفة، مقصدي محاربة الحسين، و الحيلولة دون وروده ماء الفرات، كان عزمه عزمي، و مقصده مقصدي، ثم صارت هواجسه هواجسي، و	158

		تردده ترددي، ثم أخذني ألمه الذي هو ألمي...	
13	تماهي الأب مع جمال	عند وقوع بصري عليه أصبحت أنا هو، صرت أنا أبي...	184
14	تماهي جمال بالأب	تطلعت بعين أبي	186
15	تماهي جمال بالماخوت	نطقت بلسان الماخوت	186
16	تماهي جمال بالأب	قلت بلسان أبي	186
17	تماهي جمال بالأب	يحدثني قلبي قلب أبي...	186
18	تماهي جمال بالأب	أصغيت بأن أبي.	187
19	تماهي جمال بالماخوت	نظرت بعين الماخوت، صار فكره فكري	187
20	تماهي جمال بالأب	هنا وقع أمر عجيب، و هو من أسرار هذا الموقف أنا أبي...	189
21	تماهي جمال بالأب	صرت السؤال الذي جال بخاطر أبي	190
22	تماهي جمال بالأب	كنت جل ما عاناه أبي في اللحظات الأولى	191
23	تماهي جمال الكاتب بجمال عبد الناصر	لكنني رأيت جسدي يمضي أمامي، أمام أبي، يتصل برأس ليس هو رأسي، و يحمل وجهًا ليس وجهي. و عندما دققت النظر، تخايلت لعيني ملامح عبد الناصر لكنني لم أثق أنه هو، غير أنني تأكدت من جسدي.	243
24	تماهي جمال الكاتب بالأب	عند حد معلوم، تبدلت ساق أبي بساقي أنا، كذلك تبدلت سلسة ظهره، بدءًا من فقرات العنق السبع و حتى العصعص، صار ثقله ثقلي، و أنينه أنيني و ألمه المكتوم ألمي و ارتجافه ارتجافي و قد وجدت ذلك عظيمًا خاصة و أنّ آهةً واحدة لم تصدر عنه، حتى لا يظنونه ضعيفًا، غير قادر على التحمل، أرهقني ثقل الحمل الأول، و الذي كاد أبي يسقط تحته لو لا أنه تمالك نفسه و الله سلم. كان الفارق بين ظهري و ظهر أبي و ساقي و ساق أبي أنه غالب المر زمنًا و قاسى الأوجاع دهرًا...	246-247

ترتبط الشخصيات في رواية التجليات ارتباطًا غريبًا وتتعلق بالزمن تعلقًا مفارقًا يعتبر التماهي الوارد في الجدول أبرز سماته. ومن معطيات الجدول سنحاول استخلاص مميزات التماهي وأساس حدوثه بين الشخصيات.

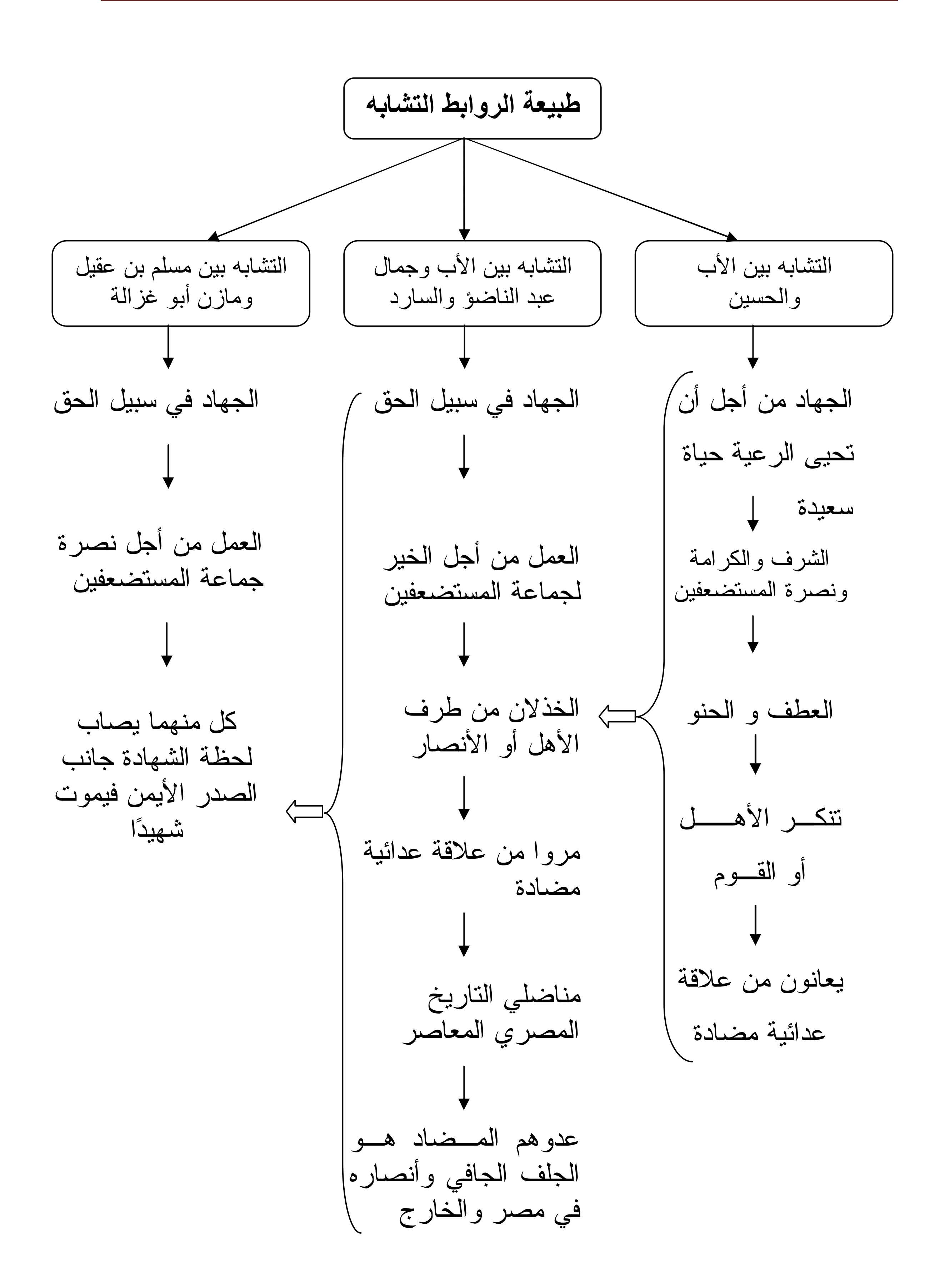
غالبًا ما تلفت الشخصيات متلقيها من خلال نموها داخل الرواية وتطور أحداثها أو تسبب خموله من خلال جمودها. لكن في رواية التجليات "يبدو وصف الشخصيات بأنّها متجانسة أو متشاكلة أولى من وصفها بالنمـــو أو بالجمـــود"[1] حيث أنّ أغلب الشخصيات متداخلة فيما بينها ومتماهية بشكل واضح خصوصـــًا من خلال السارد الذي التبس عليه أبطاله من كثرة ما يوجد بينهما من شبه.

لمزيد من التوضيح نستخرج من الجدول أهم الشخصيات المتماهية ثم نحاول استخلاص العلائق الموجودة بين الشخصيات:

تظهر العلائق القائمة بين الشخصيات في التجليات أنها لا تقف عند مستوى علائق الاتحاد حين تتجاوزه لتنحو في اتجاه أخر تبرز فيه الملامح المختارة لهذه الشخصيات من منطق التشابه. و بالتالي فان تماهي الحاصل بين الشخصيات ليس اعتباطيًا و انما تماهيًا سببته جملة التشابهات الموجودة بين الشخصيات ســواء كان هذا التشابه بين تجاربها أو بين مصائرها أو سماتها.

---

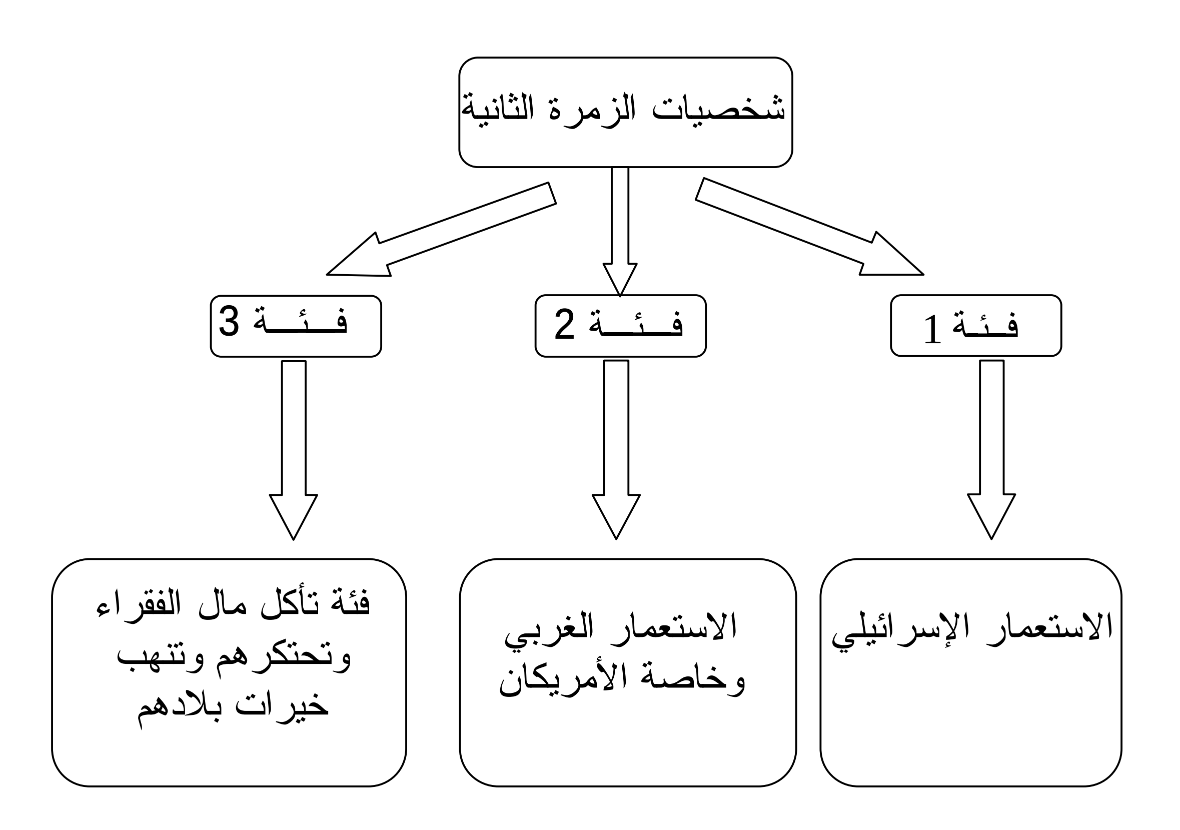
[1]: **مأمون عبد القادر الصمادي - جمال الغيطاني و التراث - ص 26.**


طبيعة الروابط التشابه
التشابه بين الأب والحسين
التشابه بين الأب وجمال عبد الناضؤ والسارد
التشابه بين مسلم بن عقيل ومازن أبو غزالة
الجهاد من أجل أن تحيى الرعية حياة سعيدة
الشرف والكرامة ونصرة المستضعفين
العطف و الحنو
تتكــر الأهـــل أو القــوم
يعانون من علاقة عدائية مضادة
الجهاد في سبيل الحق
العمل من أجل الخير لجماعة المستضعفين
الخذلان من طرف الأهل أو الأنصار
مروا من علاقة عدائية مضادة
مناضلي التاريخ المصري المعاصر
عدوهم المــضاد هــو الجلف الجافي وأنصاره في مصر والخارج
الجهاد في سبيل الحق
العمل من أجل نصرة جماعة المستضعفين
كل منهما يصاب لحظة الشهادة جانب الصدر الأيمن فيموت شهيدًا

الملاحظ من المخطط أنّ لعبة التماهي جاءت بعد دراسة جادّة وعميقة لشخصيات تشابهوا في الجهاد وحب الخير ونصرة الحق حتى الشهادة. وإن كانت شخصيات الرواية منقسمة إلى ثلاث زمر أساسية "ففي حين نجد أنّ شخصيات الزمرة الثانية تقف موقف المدافع عن مصالحها المكتسبة على أصعدة الهيمنة على مسائل الحكم واستقطاب الوصوليين والانتهازيين، والتمتع بالغنى الفاحش على حساب أقوات المحرومين... نجد بالمقابل شخصيات الزمرة الأولى تقف على النقيض منها في صف المواجهة الدموية معها تدافع عن فكرة العدالة، وفئة المستضعفين الواقعين تحت وطأة تلك الهيمنة والظلم ومشكلات الفقر والحرمان... وكذلك تقف في الصف ذاته شخصيات الزمرة الثالثة وإن كانت تصعد متأخرة على خطئها الماثل في مساندة الزمرة الثانية "[1] يمثّل إذن الزمرة الثانية شخصيات قامت بالعديد من المآسي في تاريخ الأمة الإسلامية منها الجلف خدام الأمريكان والاحتكارات الأجنبية وأصحاب أموال مستعملة في الغش من داخل مصر وخارجها. وبعد التمعن والتدقيق في شخصيات هذه الزمرة نلاحظ انقسامها هي الأخرى إلى ثلاث فئات:

---

[1]: **مأمون عبد القادر الصمادي - جمال الغيطاني و التراث** -ص 32.



إلى هذه الفئات الثلاثة انقسمت الزمرة الثانية وكلها تمثل قيم الشر والأفعال المنبوذة وتتنكر لقيم الحق والعدالة.

بالرجوع إلى لعبة التماهي المستعملة في رواية التجليات والذي قصدنا به تداخل الشخصيات فيما بينها تداخلاً كبيرًا من كثرة الشبه ولكن نادرا ما يحدث التداخل بين شخصيات الزمرة الثانية والثالثة أو بين الثانية والأولى لأنّ الزمرة الثانية تمثل شخصيات بعيدة كل البعد عن الخير ومضادة للزمرة الأولى والثالثة. إذن شرط التماهي في شخصيات التجليات هو أن تكون هذه الشخصيات متشابهة جدًّا فيما بينها. و تبقى شخصية السارد جمال هي الشخصية الوسيطة في تماهيها حيث يتماهى السارد أحيانا مع شخصيات الأبطال و الشهداء كتماهيه مع جمال عبد الناصر و مع الأب كما و يتماهى مع شخصيات تمثل قيم الشر كتماهيه مع إبن يزيد.

وبالرجـــوع مـــرةً أخرى إلى جدول التماهي الأول نلاحـــظ أنّ حصـــة الأب أو والد السارد هي أكثر الشخصيات تماهيًا مع غيرها حيث تعالقت هذه الشخصية عدة مرات مع السارد وعدة مرات مع جمال عبد الناصر ومع الشهيد مازن أبو غزالة وبمسلم ابن عقيل وبأحباب السارد منهم إبراهيم الرفاعي... والسبـــــب فـــي طغيـــان شخصيـــة الأب يرجـــع إلى كونـــه السبـــب الأساســـي فـــي تدوين كتاب التجليات.

تقتبس أغلب شخصيات الرواية من التراث أي لها سند المرجعي المعرفي وحدد فيليب هامـــون Philipe Hamon "فـــي الشخصيـــات الأسطوريـــة والمجازية والاجتماعية، وهذه الشخصيات تحيل كلها على معنى ممتلئ وثابت، حددته ثقافة ما"[1]. بالتالي يمكنها أن تقدم لنا تصورات إجرائية حول واقعية الشخصيات، فكل شخصية لها مرجعيتها الاجتماعيـــة أو المعرفيـــة وانطلاقًـــا من نموذج هامون عن الشخصية المرجعية قسم سعيد جبار[2] الشخصيات المرجعية إلى ثلاث مستويات:

أولاً: شخصيات واقعية: تحيل هذه الفئة على شخصيات مرجعها مـــن الواقـــع أي "أنها شخصية مفردة تحيل على شخصية واحدة فـــي الواقـــع فقـــط. ولا يمكنهـــا أن تكون متعددة و تتمثل في الشخصيات التاريخية "[3] فالإشارة مثلاً إلى جمال عبد الناصر أو إلى ابن عربي، هي إشارة تحيل على ما هو متفرد في الواقع وفي سجل التاريخ.

---

[1] :voir pierre Glaudes et Yves Reuter –le personnage – presses universitaires de France – P 10.

[2]: **يراجع- سعيد جبار- الخبر في السرد العربي- الثوابت والمتغيرات- شركة النشر والتوزيع المدارس- ط 1- 1424- 2004- ص 198.**

[3]: **سعيد جبار-الخبر في السرد العربي- ص 199.**

ثانياً: شخصيات محاكتية تخيلية: تحيل على المتعدد فـــي الواقـــع المتشابـــه "الذي يتواتر في الأعمال السردية دون أن تكون له ملامح متميزة تميزه عن غيره مثل الأعرابي، الخليفة، الفارس، اللص، العامل"[1] فتعكس هذه الشخصيات ما هو موجود في الواقع وتحيل عليه لكن في صور متعددة ويغيب فيها اسم العلم المخصص لشخصية التي يميزها عن غيرها.

ثالثًا: شخصيـــات استهاميـــة تخييليـــة: لا ترتبط هذه الشخصيات بالواقع وإنما ترجع في الغالب إلى ما هو ثقافي معرفي. كالشخصيات الأسطورية الخارقة **Fantastique**"[2] والتي تبتعد عن ما هو واقعي.

رواية التجليات ركزت على المستوى الأول و تربط بالمستوى الثالث حيث قدمت صورة متكاملة حول الشخصية الواقعية التي لها مرجعيتها التاريخية فالحسين بن علي بن أبي طالب سيرة تاريخية مجيدة و أيضًا جمال عبد الناصر "ويقصد الخطاب فيما يبدو إلى اتخاذ سيرة هذين «البطلين» نموذجًا يحتذى به في علو الهمة والشأن ونبل المقاصد والشجاعة والكرامة ونشدان الصمود والوفاء والتضحية وغيرها من القيم الأصيلة التي زالت – في نظر السارد – بزوال الإمام والرئيس، القائد، الزعيم اللذان يجسدان الأول الماضي والثاني في الحاضر القريب.

[1]: **سعيد جبار - الخبر في السرد العربي - ص 199.**

[2] **:voir- Tzveten Todorov- introduction de la littérature fantastique- ESSAIS- P 46.**

والتأشير على اسم الشخصية الواقعية كاملاً يجعله متميزًا ومتفردًا و بأسمائها المنقولة نقلاً حرفيًا من الواقع جاءت أغلب شخصيات التجليات -إن لم نقل كلها- بدءًا بالسارد جمال إلى الأب أحمد الذي روى رحيله المفاجئ والذي حدث فعلا في الواقع " كنت حزينًا، كمداً، الجرح مازال طريًا ساخنًا ينزف، بدأ بعد رحيل والدي بغتة وأنا بعيد"[1] فكان السبب والدافع إلى كتابة التجليات واسم جمال عبد الناصر والحسين وزينب و ...

وكلها شخصيات تتميز بوجودها الواقعي في التاريخ العربي الإسلامي وتحدثت عنها معظم المصادر التاريخية العربية و لكن السارد يقدها بطريقة تأخذ من الواقع و تضفى عليه مسحة فنتاسكية مفارقة.

وتتميز هذه الشخصيات باختلاف زمنها التاريخي:

زمن قصة الأب من قبل 1930 إلى بعد 1979 بقليل.

زمن قصة جمال عبد الناصر من قبل 1931 إلى 1970.

زمن قصة الحسين بالعودة إلى القرن الهجري الأول.

وزمن قصة ابن عربي والسيدة زينب وأم السارد...

وقد ذكر مع كل شخصية عدة شخصيات عاصرتها وكانت أحداثها مهمة ولا يمكن تجاهلها مثل:

أن يذكر من نفس زمن قصة جمال عبد الناصر مضادة وحتى شخصيات غير مضادة من مجاهدين أو شهداء.

ومثل أن نذكر مع نفس زمن قصة الحسين بن علي شخصية معاوية ويزيد وعلي بن أبي طالب...الخ.

[1]: **جمال الغيطاني- المجالس المحفوظية- دار الشروق- ط1- كلمة الغلاف.**

يتضح لنا من خلال هذا التحليل أن المرجعية التاريخية للشخصيات هي الكفيلة بتحديد نمط الشخصية التي تصبح ذات صلة وطيدة بالزمن، لاكتمال صورة المرجعية الواقعية حيث أن المؤشرات التاريخية تؤطرنا في موقع زمني دقيق، ولكنه لا يستدعي شخصيات تنتمي إلى نفس الإطار الزمني، بقدر ما يستدعي شخصيات من أزمنة تاريخية مختلفة، بالتالي تصبح الشخصيات ذات بعد رمزي أكثر منه بعد احالي مرجعي.

هنا بالضبط تقدم الرواية مفهومًا مفارقًا للزمن، حيث التماثل بين الشخصيات التاريخية هو أساس تماهيهما في التجليات وحيث يقدم الزمن مفهومًا تكراريًا أكثر منه مفهومًا تطوريًا، ولهذا فهو مفهوم لتغير الثابت، الذي تتماثل فيه أحداث التاريخ رغم التغير. فما حدث للحسين هو ما حدث لعبد الناصر، ومعركة كربلاء يقف إلى جانب الحسين فيها الوالد وعبد الناصر وإبراهيم وخالد، وفي الجانب الأخر يقف جيش إسرائيل ومعاوية والسادات وهكذا تتماثل أحداث التاريخ تماثلاً شبه مطلق رغم تغيرها. ولهذا يكاد أن يكون لعالم الرواية مركز ثابت مهيمن هو الديوان " **قيل لي، إن المطلب وعر، والمبغى عسير، لكن طريقك ليس بمسدود، عليك بالديوان، قلت أيّ ديوان ؟ قيل لي، لا تكون عجولاً، أمور كثيرة لا تعرفها ولو تكشفت لك الثمرات والنتائج، بدون إعدادك للعدة؟ كل كرب عظيم، اصبر يا جمال الصبر الجميلا، من صبر وعمل نبت وأعطى، تجلياتك وعرة طرقها لم يسلكها أحد، اسع الديوان الموكل بتدبير عالمنا المحدود، اسع إلى رئيسة الديوان، فان فهمت فقد أدركت، وإن أدركت فقد وفقت...ثم لفي صمت...**"[1].

[1]: **جمال الغيطاني- التجليات- ص** 30.

وعليه تمتلئ الرواية بالمتناقضات، وتنتقل من الواقعي الخالص الى الخيال، وتخرجنا من دائرة التاريخي لتدخلنا في دائرة الأدبي وذلك حينما تعتمد التقنيات الفنية والجمالية بمفارقتها التسجيلية المباشرة للتاريخي، ويتولد عن هذه المفارقة إبداع أكثر حيوية ويكسر حدود "المرجعية الزمنية، والشخصية. فإذا كان الواقعي يلتزم بضبط الأزمنة التاريخية المرجعية والتي تعتبر شرطًا أساسيًا من شروطه، فإن المحاكاتي يلغي التسجيلية و يمكن أن يؤطر فقط في زمن خطابي وقصصي وانطلاقًا من الأحداث التي يقدمها"[1] أو بعض الشخصيات التي تحمل أحيانًا هذه الصورة المرجعية.

ومن ثمّ تكبر دلالات النص وتفتح المجال أمام التأويل المؤطر من مرجعيات عميقة وغنية تغذي الاتجاهات السطحية في الرواية، سواء كانت هذه المرجعيات واقعية أو أيديولوجية أو تاريخية أو اجتماعية...

"فالروائي يمكن أن يعبر عن أيديولوجيا معينة، تمثل اتجاهاً في رواياته أو كتاباته ولكنه لا يمكن أن يحقق أدبية راقية وشعرية ثخنة، ما لم يغذ تجربته الإبداعية بمرجعيات مناسبة، يخيطها وينسجها من خلال علاقات لغوية رمزية رائعة"[2] وهذا ما يجعل الكتابة الروائية في هذه الحالة، تدخل في إطار الكتابات التي تنزاح أو تنصرف عمّا هو معروف ومألوف لدى كتاب الرواية ومبدعيها.

---

[1]: سعيد جبار - الخبر في السرد العربي - ص 201.

[2]: محمودي بشير - بنية الحدث و طبيعته في الرواية الجزائرية - البحث عن الوجه الأخر نموذجًا - دراسات شعرية - دورية محكمة يصدرها مختبر الخطاب الأدبي في الجزائر - جامعة وهران - العدد 02 مارس - ص 32.

* يراحع-عباس يوسف الحداد-الأنا في الشعر الصوفي،ابن الفارض أنموذجا،دار الحوار للنشر والتوزيع-ط1، 2005،ص194.

1-8-2- التجليات وشعرية الأنا * الازدواجية:

من المفارقات العديدة التي استوقفتنا في التجليات: الطريقة التي وظف بها أناه، باعتبار الرواية فرواية التجليات سير ذاتية يجبب عليها التطابق بين الأطراف الرئيسية الثلاثة التي تؤسس السيرة الذاتية «السارد، المؤلف، الشخصية» ولعل الأشكال الوحيد الذي يتعلق بكتاب التجليات على خلاف الروايات الأخرى اذا اعتبرنا أنه يحوي سيرة ذاتية يفصح عنها السارد عدة مرات من خلال مثلاً:

"...وتساءلت، هل أتى عليًا وعلي تجلياتي من الدهر لم نكن شيئًا؟ اثر ذلك غربت نجوم عزائمي وفترت همتي، ولفتني ذكريات دوامس، وأصبح اللعاب مراً في فمي... وفجأةً، عند ساعة يتقــرر فيهــا الفجــر، صـــاح بـــي الهاتف الخفي يا جمال..."[2]

---

*: **الأنا Ego: مفهوم مراوغ يستعصى على التعريف و الحد الاصطلاحي، لأنه يدخل في مشاركة كبيرة في أغلب فروع العلوم الإنسانية(الفلسفية، علم النفس، علم الاجتماع، علوم العربية، العلوم السياسية...الخ) ويتخذ في كل من هذه العلوم معنى مختلف ورؤية جديدة ص 189. وقد أصبح للأنا علم يسمى(علم الأنا) EGOLOGY أعلنه رادو S.RDO ويعني به دراسة الذات أو الأنا ص 193.**

أما الأنا الشعرية فتقل المفاهيم حولها إلا ما جاء به مجدى وهبة من خلال معجم مصطلحات الأدب إلى جانب تركيز بعض الدراسات على الأنا الشعرية باعتبارها ضمير المتكلم. ولكن يمكن أن نصف الأنا الشعرية بأنها ذلك الضمير الذي يجول في النص ليحقق الوعي الذاتي داخل النص. ويظهر بضمير المتكلم والمخاطب والغائب إنه مجموع الضمائر التي تنشد الوحدة فيما بينها لتشكل في نهاية الأمر مفهوما عاما للأنا الشعرية داخل النص.

يرجع عباس يوسف الحداد. الأنا في الشعر الصوفي. ابن الفارض أنموذجا. دار الحوار للنشر و التوزيع. ط1، 2005 ص 194.

[2]: **جمال الغيطاني- التجليات- ص6.**

وكأن يشير الى اسم أبيه صراحةً من خلال الطلب الذي كتبه الى صاحب العزة والمعالي. وكيل وزارة الزراعة لطلب عمل: "...**تحية طيبة، أتقدم إلى معاليكم راجيًا مساعدتي في الحصول على عمل باليومية كعتال. حيث أني رجل فقير وأعول أسرة كبيرة.**

و السلام عليكم ورحمة الله و بركاته.

مقدمة لجنابكم

أحمد الغيطاني "[1]

حيث أحمد هو الاسم الحقيقي لأب جمال الغيطاني.

ولعل هذا الخطاب السير الذاتي يستشرف مستقبلاً لم يحن بعـد، يتوقـع أن يحين أجل أنا الكاتب جمال الغيطاني في يوم ما. وهذا مصير جميع البشر. فيضع وصيته قبل وفاته للقراء، العلامة منهم والبسيط، الغني والفقير، القريب والبعيد. ويؤكد على وصيته من خلال كتابتها بخط أعمق مما كتبت به الرواية.

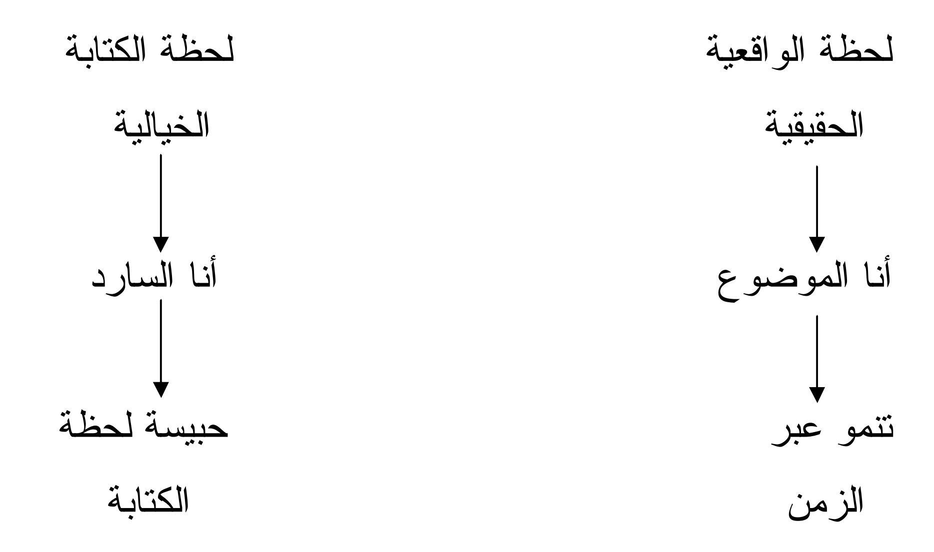
وبالرغم من التصريح الواضح بأن الرواية سيرة ذاتية من خلال الضمير "أنا" ومن خلال أسماء الشخصيات المنقولة بصدق عن الواقع. الا أن الغيطاني يميز في هذا النص بين جمال الغيطاني في حالة التجلـي، وجمـال الغيطانـي في حالة الواقع وعندئذ فهو يجمع بين الضميرين المتكلم والغائب "بينهما علاقة واضحة يصرح بها السارد فتتحقق المعادلة التالية أنا: هو"[2] وهذه كرامة خصت السارد " **غير أن ثمة كرامة خصصت بها و هي احتفاظي بحياتي الأولى في أصل وعي، أمـا هذا**

[1]: **جمال الغيطاني-التجليات- ص 166.**

[2]: **محمد الباردي- السيرة الذاتية في الأدب العربي الحديث- حدود الجنس و اشكالاته- مجلة فصول- خصوصية الرواية العربية- الجزء الأول- المجلد السادس عشر- العدد الثالث-سنة 1997- ص 71.**

الفتى فلن يعي، ذلك أن الكرامة خصت وجودي القديم. ومن أسرار هذا المقام أيضًا أن الأمور كلها لن تتجلى وبعضها يسير هين. ومن ذلك اسم هذه المدينة وموقعها. مضيت أتعقب ظلي وأثري، حتى حلت بي، فأصبح البصر واحداً. وإن بقيت أنا أنا وهو هو، مرج البحرين يلتقيان بينهما برزخ لا يبغيان"[1].

إن ضمير المتكلم يحيل على "شخص أنطولوجي نفسي، وهو شخص يحمل إزدواجية واضحة"[2].



[1]: **جمال الغيطاني- التجليات -ص** 293.
[2]: **محمد الباردي- السيرة الذاتية في الأدب العربي الحديث- ص** 71.

الملاحظ أن الزمن هو المسبب الأساس في إزدواجية "الأنا" هذا الضمير الذي يحيل في النهاية على شخصين يتطابقان في تصنيف الوقائع وتبويبها ويختلفان في رؤيتهما و"المفارقة بينهما هي المفارقة بين الأنا الموضوع والأنا الساردة. فالأنا الموضوع تنمو عبر الزمن، والأنا الساردة حبيسة لحظة الكتابة، مستقرة فيها.تصبح اوالية السرد برمتها مراوحة بين المفارقة والتطابق وبين التقارب والتباعد"[1] بهذه الطريقة انشطرت أنا سارد التجليات الى شطرين حيث تعيش الأنا الأولى واقعها وتعيش الأنا الثانية بخلق بديل:

"**رأيتني أسعى فصحت من روعي...**

إذن أنا في خلق جديد...

وأتاني صوت شيخي الأكبر من لا أدري...

بل أنت في خلق بديل..."[2]

استعمل جمال الغيطاني عدة تسميات للتمييز بين "الأنا" الأولى و"الأنا" الثانية:

الأنا الأولى الأصلية	الأنا الثانية المتخيلة	الصفحة
خلفي الأصلي	وضعي الجديد	298
نشأتي الأصلية	نشأتي الأخرى	318
نشأتي الأولى	نشأتي الثانية	319
وجودي الأول	وجودي الثاني	340

[1]: **محمد الباردي - السيرة الذاتية في الأدب العربي الحديث - ص** 72.

[2]: **جمال الغيطاني- التجليات- ص 293.**

مع العلم أن كل إشارة من هذه الإشارات تم تكرارها عدة مرات عبر صفحات التجليات، كما يوجد اشارات أو تسميات أخرى مثل وجودي العتيق، خلقي الجديد، خلقي البديل...الخ

وكثيراً ما كان وجوده الأول يشعر بوجوده الثاني، فتنتابه مشاعر مختلفة منها الشفقة في قوله "**وهنا أدركتني في نشأتي الأولى، مشاعر صعب الإفصاح عنها. لكنها تتضمن شفقة على حالي، في نشأتي الثانية**"[1] ومنها الغيرة كأن يغار وجوده الأول من وجوده الثاني وهو يعانق الفتاة لور "**لما أطلت النظر الى العناق والمهامسة أدركت أني أغار عليهما مني مع أنّي أنّي، ولأنّ الغيرة لاحت وأسفرت فقد وعيت عشقي لهما، وبداية تحركه. حتى تمنيت أن أكون أنا هــو مع أني هو، وهو أنا ووددت لو أن قلبي معي في صدري**"[2].

هكذا اشتعلت نار الغيرة في الأنا الأصلية للغيطاني وهي ترى أنا الغيطاني الجديدة تعانق لور. التي فسرها مأمون عبد القادر الصمادي[3] على أنها موضوع الثورة «...ألا يمكن بعد ذلك أن نقول إن لور هي رمز لتحقيــق الصلــة بموضوع محبوب هو موضوع الثوري الفاعل؟ أو إن لور هي الثورة متحدة بالــراوي، من يمثل هو الثورة أيضًا أيام قدرته عل ممارستها؟»

---

[1]: التجليات- جمال الغيطاني- ص 239.

[2]: جمال الغيطاني-التجليات- ص 349.

[3]: مأمون عبد القادر الصمادي- جمال الغيطاني و التراث- ص 142.

بالتالـــي فإنـــه من المنطقي والحالة هذه أن يبدو قول الراوي، "**لـــم أدر أنـــا أننـــي لـــم أعشق الا صورتي ولم أغرم إلا بكينونتي**"[1]*.

و من هنا أدركت الأنا لم تغرم إلاّ بنفسها، و ما كان الآخر إلاّ ذاتها و إنها هي حقيقة أمرها، و مركز الدائرة و وحدة الوجود. و ما كانت الحقيقة التي تطلبها الأنا إلاّ نفسها التي لم تكشف لها و لم تدركها إلا من خلال الآخر الحقيقة.

---

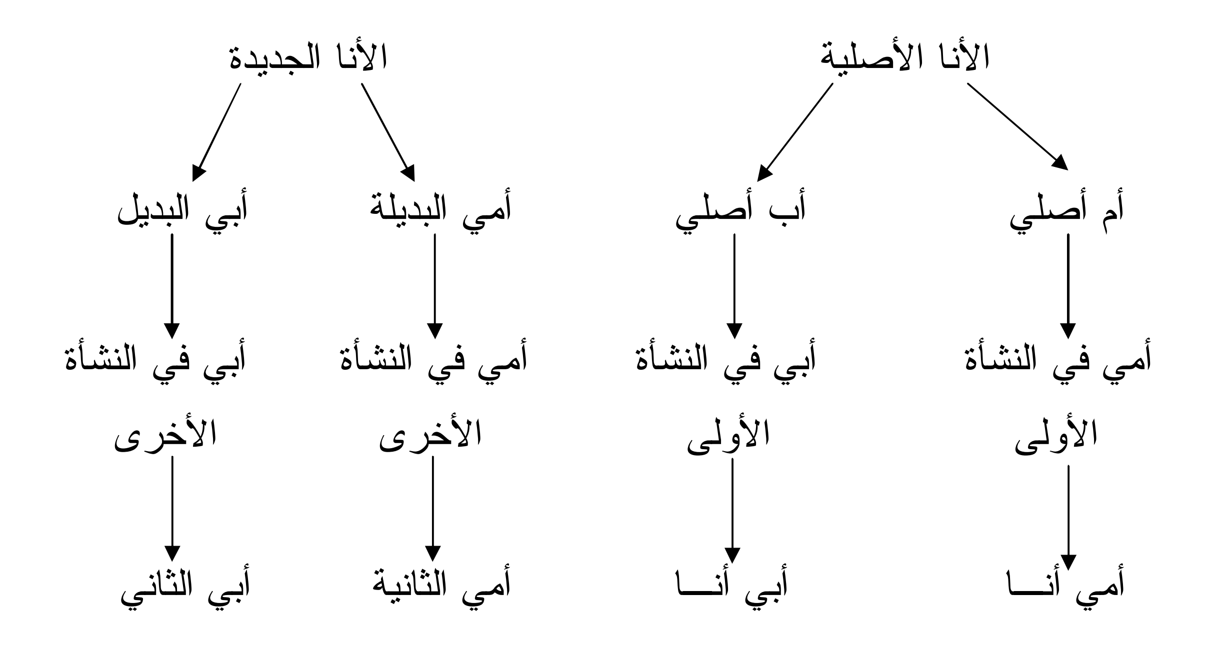
[1]: جمال الغيطاني- التجليات- ص 91.

***: إن الهوى الصوفي لا يتحقق إلا بالفناء، والفناء لا يكون إلا برؤية الأخرى في "الأنا باعتبارها الأنا" مرآة تنعكس غليها صورة الأخرى المحبوبة الحقيقية.**

أي حين تتحول الأنا إلى مرآة تظهر فيها المحبوبة، فتكون الأنا عين المحبوبة الحقيقية وهي غيرها في الوقت نفسه.فالعينية تأتي من تطابق صورة الأخرى في الأنا من حيث الصفاة والغيرية قائمة من حيث تفرد وتمايز الذوات، وقد وضح عباس يوسف الحداد رسم توضيحي لمركزية الأنا في مرآتي الذات والأخر:

عباس يوسف الحداد،الأنا في الشعر الصوفي،ص220-222.

ومثلما أوجد الغيطاني بخلقه الأصلي وضع جديد أوجد له أيضًا أم بديلة وأب بديل:



والمؤثر بين الأم الأولى والثانية هو أنا الأم أو الأصلية تشبه أمهاتنا في الماضي المجتهدات في تربية الأولاد والأم الثانية عصرية أكثر وتشبهنا أكثر مما تشبه أمهاتنا وطريقة عرض الحياتين تجعلنا نقارن ونشعر بهذا:

حال الأسرة الحقيقية أصل السارد « الزمن الماضي »	الصفحة	حال الأسرة المعاصرة الوضع الجديد « الزمن الراهن »	الصفحة
البيت قديم يخلو من التدفئة الشاملة.تهب رائحة الأماكن المغلقة، هواء رطب غير متجدد، ظلال مستقرة لاتتحرك، أثاث ونثار تدخين	298	تلك رائحة الظهيرة التي طالما استنشقت. الغسيل المدلى من الشرفات، والذي قارب أن يجف	299
رائحة تقلية بدأت تفوح	299	أدخل المطبخ الفسيح، في الحوض المعدني كومة من الأطباخ المتسخة، علبة الشاي مفتوحة، ماذا أكل تهب البرودة من الثلاجة ، تتجاوز علب الجبن فوق الرف العلوي، جبن أصفر، جبن مطبوخ	298
لم يتأخر أبي عنا، لم تحل الثالثة عصرًا الا وهو بيننا، يظهر عند المنحنى حيث فرن الحاج ناصيف أزعق " بابا جه "، " بابا جه "...يرجع ومعه الخبز الساخن والغموس، طعمية ساخنة وباذنجان مقلي أو سمك...	299	الخبز أين الخبز ؟ تضعه أمي في الدرج التحتي المغلق داخل أكياس من النيلون حتى لا يجف، سحبت الدرج...خال لم يعد أبي خلال النهار ولن يرجع قبل منتصف الليل. أغادر في ساعة مبكرة فلا تتاح لنا اللقيا إلا في أيام الإجازات.	297
بينما تنهمك أمي جادة راضية قي إعداد شاي أو تطبيق غسيل.	298	ستنهرني أمي وتذكرني بضرورة وضع كل شيء مكانه. إنها تعود مرهقة وما ترجوه أن يخففا عنهما العبء، من يأكل في طبق فليغسله، ليرحمها قليلاً.	299
رأيته يصحو مبكرًا فجر الجمعة، نسمع نزول المياه يتوضأ، يمضي إلى ضريح سيدنا الحسين، يصلي، ومع إطلالة الشمس يعود، يجيء باللبن، بطبق الفول	298	في الصباح الباكر أمر أمام غرفته على أطراف أصابعي، خشية إقلاقه. لا يصحو قبل التاسعة	299

رأيت أمي عبر هذه الصباحات البعيدة تقلي الفطائر أو الزلابية، أو تظل مستيقظة بعد ذهابه إلى صلاة الفجر تعد المخروطة، بين النوم واليقظة، أشم رائحة العجين أثناء طهوه على البخار، حلة من نحاس يوضع بها الماء المغلي وفوقها انصهار السمن، الحليب السكري والوعد بإفطار لا يتكرر كثيراً..	298	أما أمي فتكون قد فارقت البيت قبل استيقاظي...تتبهني إلى موضع طعام الإفطار والغذاء، وقد توصيني بشيء ما عند عودتي، وفي أغلب الأعم أنسى.	300
يكفيه أنه كان إفطارا مغموراً بالأمن وانتقاء الخشية، وإتمام القربى من أبي وأمي...	300	يرن التلفون أمسكت بالسماعة إنها أمي، ستعود ؟ تقول في الحادية عشر والربع، أجيب باختصار سأكون نائمًا: تقول إن ثمة فطائري في درج الثلاجة التحتي، ما عليّ إلا تسخينها. إذن لن أراها الليلة...	301

بهذه الطريقة قارن جمال الغيطاني بين أناه القديمة وأسرته الأصلية مع أمه الحقيقية وبين أناه المعاصرة مع أمه البديلة بطريقة غاية في الروعة تجعل كل متلقي يهيم بين لذة العيش في الماضي وبرودة الحاضر. فالغيطاني هنا لم يحتج الى أي شخصية معاصرة ليعبر عن حالة العيش الراهنة وإنما اكتفى بذاته أو أناه تكشف بطريقها عن الحياتين "**هكذا حالي مع حالي، عند هذا الحد من ذلك المقام. لا تداخل وجودي في وجودي، أحيانًا أتغلب بنشأتي الأولى على نشأتي الثانية، ولكن دون أن تظهر نشأتي الأولى في نشأتي الثانية** "[1].

وكانت كل أنا ترغب في كشف كل ما في الأنا الأخرى. بطريقة فضولية، وبرغبة لا حدود لها " **وجودي الأول أريد أن أعرف كل شيء عنك:**

ولدهشتي لم تنفذ بعد فوجئت بلساني في وجودي الثاني ينطق نفس العبارة، أريد

[1]: **جمال الغيطاني- التجليات- ص 343.**

أن أعرف كل شيء عنك. هكذا أنطقت نفسي بنفسي وناب لساني عن لساني "[1].

هو تعامل ابداعي مع " الأنا " بوجه الخصوص و مع السيرة الذاتية عمومًا حيث يظهر الأنا مزدوجًا بطريقة جديدة فانتازية وحيث تصبح السيرة الذاتية "أسلوبا توليديًا يساهم في انتشال نص يتجاوزه ويحويه "[2] نص تكمن شعريته في مفارقاته التي لا معنى معها للمعيار ولا للخطية الجاهزة.

1-8-3- التجليات وعجائبية التقاء الشخصيات

يتميز التقاء شخصيات التجليات بغرابة وعجائبية كبيرة وما يجعل هذا الالتقاء فاتنًا و غرائبيًا هو « عنصر الزمن » حيث أن الغيطاني جاء بشخصيات من أزمنة مختلفة و جعلها تلتقي وتتحاور وتتجادل وتتصارع في رواية التجليات ولعل أهم الأسباب لاختيار الشخصيات الملتقية هو جدلية التماثل بين الشخصيات وبين أحداث زمنها.

فكل شخصية تعكس حدث تاريخي مهم تشابه حدوثه مع حدث في زمن آخر من التاريخ كتماثل "عناصر فشل الحسين وعناصر فشل جمال عبد الناصر في خوضهما الصراع- الحرب- في كربلاء بالنسبة إلى الأول وحرب 67 أكتوبر بالنسبة الى الثاني- في الطرف الأول يكون جند الحسين من المتشيعين- ثورة التوابين نموذجًا وفي الطرف الثاني هو شهداء سيناء ومازن أبو غزالة وابن باديس وأحمد عرابي وأب السارد...ويواجههم أصحاب وحلفاء من خلف عبد الناصر في حكم مصر"[3] وانطلاقًا من هذا التماثل التقت الشخصيات وبطرق مختلفة مدهشة كأن يحيا ميت في زمن غير زمنه دون الإشارة صراحةً إلى أنه

---

[1]: **بشير القمري-شعرية النص الروائي- ص 340.**
[2]: **محمد الباردي- السيرة الذاتية في الأدب العربي الحديث- ص 78.**
[3]: **بشير القمري- شعرية النص الروائي- ص 199.**

ميت إنما يعرف القارئ هوية الشخصية انطلاقًا من مرجعيتها الواقعية أو التاريخية التي يعرفها عنها والشخصيات في التجليات غنية عن التعريف بالنسبة للقارئ العربي. فها هو جمال عبد الناصر يحيا في زمن غير زمنه انما هو زمن السارد ليعاينه مستغربًا " **تجلى لي عبد الناصر ثانيةً، بدا غاضبًا، لكنه يفعل، أمر بتنكيس أعلام الأعداء وإزالته من فضاء القاهرة، أمر بإلقاء القبض على جميع أفراد العدو المتواجدين في الديار، من سفير وأعضاء سفارة، ومندوبين وممثلي هيئات، وجواسيس... والوجوه غريبة والسجن غير معهودة والأيام غير الأيام والزمن خلاف الزمن**"[1]. هكذا ظهر جمال عبد الناصر في زمن غير زمنه حيث الوجوه غريبة عنه مستغربًا متعجبًا.

هنا انتقل جمال عبد الناصر إلى زمن لم يعشه لأنه في الزمن الذي قبله واللعبة التي استعملها الغيطاني هنا هي جعل الشخصية الماضية تحيا وتظهر في الزمن الحاضر وأحيانًا يجعلها تسبق زمنها فتحيا في زمن لم تكن قد ولدت فيه بعد مثل أن يظهر جمال عبد الناصر مثلاً في زمن الحسين أو كأن يمضي الزمن معكوسًا " **كنت أحن الى ماض ومستقبل معًا، هذا حالي وأنا في زمن قبل زمني، أرى ميلادي قبل حمل أمي بي، أرى ذهابي قبل مجيء، وفقدي وجودي، وغيابي قبل حضوري، وأمسي قبل يومي وغدي**"[2].

هكذا حنّ السارد الى لحظات مارقات ولم يفوت على نفسه فرصة الرحيل بخياله الخارق اليها، والعيش مع شخصياتها ولو أنه يدرك أن رحلته جاءت بعد فوات الأوان "**حننت الى لحظات ولت وكنت أعي أنها لم تأت بعد، كنت أرى ما**

[1]: **جمال الغيطاني- التجليات-** ص 12.
[2]: **جمال الغيطاني- التجليات-** ص 123.

سيجري فيها و أنني مدركها وأنني سأبكيها بعد فوات الأوان و لن يذكرها أحد غيري فعمرها مقدر بعمري ولن يعرفها إنسان ولن يسعى من أجلها إلى الديوان، أنها في موضع ما منه، وشاء مولاي، وشاءت رئيسة الديوان أن أراها من زمن سابق على زمني"[1].

رغم الحنين الذي جعل السارد يعود إلى الزمن الماضي. ليعايش شخصيات مضت إلا أنه كان حزيناً على هذه العودة أو البكاء الذي جاء بعد فوات الأوان. ورغم أن السارد هنا رجع إلى الماضي للالتقاء بالشخصيات العظيمة إلا أن الشخصيات أحيانًا تحيا في المستقبل لتعيش في عصر السارد ولتلقى به أيضًا والجدول التالي يوضح غرائبية الالتقاء بين الشخصيات:

الشخصيات التي تم التقاؤها	نص الفقرة	الصفحة
التقاء الأب بجمال عبد الناصر	...لم أفهم كيف يمت كل منهما الى زمن مختلف ويمشيان معًا، يتحدثان ويأكلان، وينظر كل منهما على الأخر...هاهو يصحب جمال عبد الناصر الى غرفة صغيرة	203
التقاء الأب بجمال عبد الناصر	...عندما وصل أبي بصحبة جمال عبد الناصر الى زمن الكوفة...قال أبي لعبد الناصر وبيوت الكوفة تلوح من بعيد.	209-208
التقاء الأب بقوم الكوفة	ثم تبدل موقعي فصرت مراقبًا لجلسة داخل بيت فسيح لوجيه من وجهاء الكوفة، انه سليمان بن سرد الخزاعي، وهو رجل كان له صحبة مع الرسول عليه الصلاة والسلام عرفه وجلس اليه، وسمع منه مباشرة أما بقية القوم فهم المسيب بن نجبة الفزاري، وكان من أصحاب على و خيارهم وعبد الله بن سعد بن نفيل الأزدي و عبد الله بن وائل التميمي ورفاعة بن شداد الجبلي يتحدث اليهم بعربية فصحى، لم أسمع لسانه ينطق بها.	211
التقاء الأب بجمال عبد الناصر والتقاء	هاهو أبي وعبد الناصر يسعيان في صحراء قريبة من نهر الفرات، معهما جمع لم استطع أن أحصيه، غير أنه لا	225

[1]: **جمال الغيطاني-التجليات- ص 123.**

الاثنين ببعض الشهداء	يتجاوز العشرات، أمكن لي تمييز بعض الملامح، فرأيت صاحبي الذي استشهد يوم الجمعة ورأيت مازن أبو غزالة وجمعة من صحبه استشهدوا من بعده، بعضهم طبعت صوره وألصقت على الجدران ثم نزعت في بلادي عندما أصبح العدو صديقًا وجاءت وفودهم تترى بغير قتال، لمحت أصحاب خالد الأربعة...	
التقاء شخصيات تاريخية من أزمنة مختلفة	ولما سمعت الأذان باللهجة القاهرية في فاس المغربية أنس قلبي وقرب نهاية الأذان رأيت دخول رجال كمل، قادمين من عصور نائية، متباعدة، ولم يحدث أن التقى أحدهم بالأخر الا في مجال المطالعة، أو اقتفاء أثار العباد الصالحين، رأيت الحلاج والشبلي، وذا النون وابن الفارض، رأيت سيدي أحمد البدوي يدخل ملثمًا وسيدي البسطامي، والجنيد، ورأيت سيدي إبراهيم ابن أدهم وبشر الحافي والمحاسبي ومعروف الكرخي والترميذي والإمام الغزالي وابن سينا و الفارابي...	376
التقاء جمال عبد الناصر بالأب	هاهو يقف أمامه قبل أن يوجد أو يولد يراه وجهًا لوجه، تتردد أنفاسه في مواجهة أنفاس الحبيب، ولو تحقق الثمن لتلقى عنه لظى الشمس، وعطش بدلاً منه وتألم نيابة عنه، عاتبت أبا مخنق وابن كثير والدينوري و الطبري والرواة المجهولين، عاتبتهم لأنهم لم ولن يذكروا أبي و صحبه و مجيئهم الى كربلاء.	160

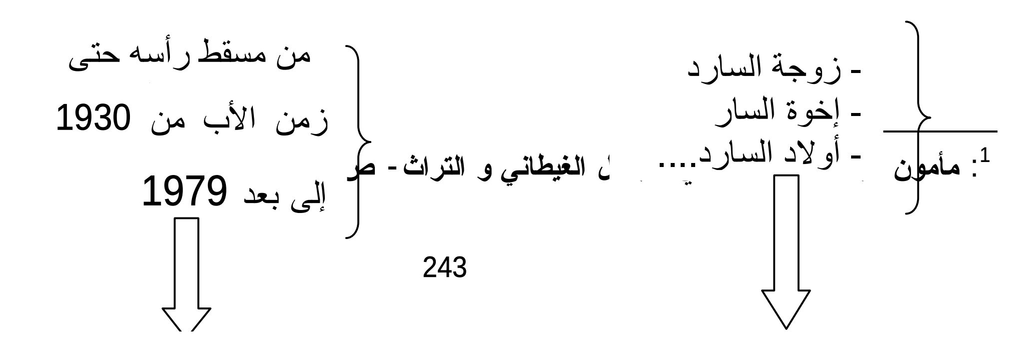
وضح الجدول وأعطى بعض الأمثلة من كتاب التجليات حيث تلتقي وتتحاور الشخصيات فيتحقق إبداع ما كان ليتحقق خارج نطاق الإبداع حين يصنع الغيطاني تاريخاً مفارقًا يعيب على المؤرخين نسيانهم تأريخ أحداث هامة تحققت داخل الرواية "**عاتبت في خاطري المؤرخين الذين سيجيئون، عاتبت أبا مخنف، وابن كثير والدينوري، والطبري والرواة المجهولين عاتبتهم لأنهم لم ولن يذكروا أبي و صحبه و مجيئهم الى كربلاء** "[1].

[1]: **جمال الغيطاني- التجليات- ص**160.

يعاتب الغيطاني المؤرخين الكبار الذين سجلوا كل أحداث التاريخ ونسوا أن يسجلوا التقاء أبيه بالحسين ومساندته في معركة كربلاء.

ومفارقة الالتقاء هذه تختلف حسب زمن الشخصيات فيمكننا أن نسمي التقاء الأب بعبد الناصر مثلاً استرجاعًا متخيلاً إذا كان الالتقاء في زمن عبد الناصر ويسمى إستباقا متخيلا كان إذا كان في زمن الأب أو جمال السارد وذلك بالقياس على زمن الإلتقاء، وبهذه المفارقات وحدها تتحقق شعرية الالتقاء وبالتالي شعرية النص.

إن شخصيات الرواية ذات انتماءات زمنية مختلفة ومتباعدة مع ذلك، فعلاقاتها مع بعضها متناهية الحضور والتشابك حيث أن لحمة الموضوع الروائي يتمثل في قيمتها الملتصقة بها "فطبيعي إذن وفق مفاهيم القيمة وتقاطعاتها بين شخصية وأخرى أو أخريات. أن تنتقل الرواية بوالد الراوي وعبد الناصر الى زمن الحسين أو أن يحضر أنصار الحسين الى زمن متخيل مستقبلي لم يحن وقته بعد لدخول معركة أو أن يعير الراوي نفسه الى زمن لم يكن قد ولد فيه"[1] و بذلك يشغل مكانًا وظيفيًا له اتصال مباشر بسيرة والد الراوي الوظيفية و كل ذلك بقصد تحقق العجيب بطريقة تسهل مهمة الراوي في استنطاق ما لم يكن بالإمكان معاصرته أو معايشته. وبعد معاينة أزمنة الشخصيات الملتقية داخل رواية التجليات توصلنا إلى المخطط التالي:



1: مأمون ... الغيطاني و التراث - ص

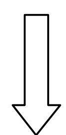
زمن السارد

الزمن الحاضر (الراهن)

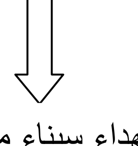
الماضي القريب1

الماضي البعيد

الماضي القريب2



-علي بن أبي طالب ومعاوية بن أبي سفيان مسلم بن عقيل السيدة سكينة السيدة نفيسة...



شهداء سيناء مثل مازن أبو غزالة ابن باديس أحمد عربي وأعدائهم من الإسرائيليون وغيرهم

يوضح الشكل أهم الشخصيات التي تم التقاءها رغم أزمنتها المختلفة في زمن التجليات الذي يمزج كل الأزمنة ببراعة ويصهرها لاستخلاص هذا الزمن الخاص.

أهم الشخصيات التي تم التقائها وبكثرة هي الشخصيات الأربعة الموضحة في الشكل « السارد، الأب، عبد الناصر، الحسين».

الملاحظ أيضًا أن الشخصيات الثلاثة الأولى زمنها يتقارب حيث التقى الأب بابنه في الحياة أو الواقع الحقيقي كما عاش الأب في زمن عبد الناصر والسارد أيضًا.

ذكر المؤلف مع كل شخصية عدة شخصيات عاشت معها في واقع الحياة الحقيقية ونقلها لتعيش معها في واقع التجليات مثل الأب الذي عاش طفولته مع أمه وجدته وحكايته مع زوجته أم السارد ومثل ذكر أهم الشهداء الذين عاشوا فعلا في زمن عبد الناصر وحاربوا حتى الشهادة ومثل ذكر علي بن أبي طالب أب الحسين ومن ناصر الحسين من جند المتشيعين وأعدائهم. أيّ نقل السارد كل شخصية مع محيطها الواقعي وزمنها الواقعي ثم أدخل عليها بصمته التي تتمثل في جعل هذه الشخصيات تتلاقى، لأنها تتماثل، ولأنّ أحداث التاريخ ربما تتكرر ولكن في زمن غير الزمن ومكان غير المكان...

وإن دل الشكل على الشخصيات الملتقية فيما بينها والتي نقل السارد محيطاها وشخصيات عاصرتها وأحداث عصرها. الا أن هذا لا يعني أنها وحدها التي تم التقاءها ولكن قصدنا أنها الغالبة على باقي الشخصيات وقد تم التقاء عدة شخصيات في زمن التجليات حيث "يذهب الغيطاني إلى زمن سيد الشهداء الحسين بن علي ويرجع مرةً تالية إلى زمن ابن عربي أو زمن عبد الكريم الجيلي صاحب

الإنسان الكامل وخاتم الأولياء كما يرى هادي العلوي"[1] وتلقى شخصيات من أزمنة غابرة ونائية عندما يرى الغيطاني "**دخول رجال كمل قادمين مــن عصــور نائية، متباعدة ولم يحدث أن التقى أحدهــم بالأخــر إلا فــي مجــال المطالعــة، أو اقتفاء أثار العباد الصالحين، رأيت الحلاج والشبلي وذا النون وابن الفارض، رأيت سيدي أحمد البدوي يدخل ملثمًا وسيدي البسطامي والجنيد ورأيت سيدي ابراهيم ابن أهم وبشر الحافي والمحاسبي ومعروف الكرخي والترميذي والإمام الغزالي وابن سينا و الفرابي**"[2] وشخصيات لا حصر لــها...

نعود مرة أخرى الى الشخصيــات التــي عاصــرت بعضهــا والتــي حدث في التقائها ببعضها كثير من العجيب والغريب رغم معاصرتها ومعايشتها بعضها البعض و نقصد هنا معايشة الأب أحمد لابنه جمال الغيطاني ولكن عجائبه الالتقاء في التجليات تتمثل في التقاء جمال الابن بأبيه وهو يولد فنصادف عجائبية تدهشنا كمتلقين وتقلقنا عندما نقرأ على لسان السارد " **كأني الفرع الذي خرج منه أصله، كأني الصدى الذي أحدث صوته، كأني الولد الذي أبوه ابنه، كأني القوس الذي اتصل بنصله، كأني الظل الذي أوجد مصدره، ذهلت فانثنيت أجوس داخل روحي. نبهني حبيبي، أومأ برأسه الطاهر الذي جز من القفا يومًا و تمتم بشفتيه النورانيتين اللتين لثمهما أشرف الخلق، وعبث بهما يزيد بن معاوية،أومأ باتجاه أبي المولود، حزني على اطالة النظر إلى الحبيب المفقود فأمعنت، أبي عمره دقائق مغمض العينين، منبعج الرأس...**"[3] بهذه المفارقة الزمنية تمكن الســارد من الالتقاء بأبيه وحضور يوم ولادته ورأيته يرضع الرضعة الأولــى وأمــه

التي هي جدة السارد تسند رأسه الصغير وفمه يحاول الالتصاق بالثدي المنتفخ باللبن ، هي مفارقات تقلق المتلقي بتوضيفها المتميز و الفاتن.

---

[1]: **فيصل دراج- نظرية الرواية و الرواية العربية- ص 251.**

[2]: **جمال الغيطاني- التجليات- ص 376.**

[3]: **جمال الغيطاني- التجليات- ص 47.**

2-الراوي و زاوية الرؤية:

2-1-مفهوم الرؤية:

"قال الراوي" بهذه الكلمة كانت تبدأ أكثر القصص العربية القديمة، كما كانت تنتهي غالبًا بعبارات تشبهها كأن يقول الراوي" أدرك شهرزاد الصباح فسكتت عن الكلام المباح.

و"الراوي" غير " الكاتب " لأن الأول ينتمي إلى عالم الأدب والمتخيل الفني الذي أبدعه الثاني، شأنه في ذلك شأن الشخصيات الحكائية وهذا ما توصل إليه كل من الباحثان "و.كايزر" و" ف. ك ستنزال " وبذلك وضعاً حد لإشكالية المزج بين "الراوي" و"الكاتب".

يقوم الراوي بصياغة مادة الرواية وتقديمها للمتلقي لأنه الوحيد الذي يملك قدرة منح الشخصيات أوصافها وسماتها وملامحها ومشاعرها "كما يقوم الراوي بإبراز الوقائع متعاقبة أو متداخلة أو متوازية هذا بالإضافة إلى تقديمه الخلفيتين الزمانية والمكانية لأحداث وشخصيات الرواية"[1] وقد أكد هذا عبد الله ابراهيم[2] من خلال قوله أن الراوي هو «الواسطة بين مادة القصة والمتلقي وله حضور فاعل لأنه يقوم بصياغة تلك المادة» فهو أداة للادراك والوعي وأداة للعرض وأيضًا هو ذات لها مقوماتها الشخصية التي تؤثر على ادراك المتلقي حين يأخذ على عاتقه «سرد الحوادث، ووصف الأماكن وتقديم الشخصيات، ونقل كلامها والتعبير عن أفكارها...فيقف بذلك في المنطقة التي تفصل بين القارئ والنص والمنطقة التي تفصل بين العالم الفني والعالم المسجل في النص والصورة الخيالية للعالم نفسه عندما يتشكل من جديد في ذهن قارئ هذا النص.

---

[1]: **جويدة جماش- بناء الشخصية- ص 29.**

[2]: **عبد الله ابراهيم- المتخيل السردي- مقاربات نقدية في التنامي و الروائي و الدلالة- المركز العربي الثقافي- الدار البيضاء- 1990- ص 22.**

تطورت تقنية الراوي في القصص الحديثة، فلم تعد تستخدم ذلك الاستخدام التراثي التضميني فحسب، بل استخدمت باعتبارها ظلاً أو لونًا في منظومة أو لوحة جمالية دالة، مكونة من عدد مختلف وهائل من الظلال والألوان، وتعددت أشكال الرواة في القصص الحديث من راو ظاهر أو خفي، عليم أو غير عليم...وربما هذا ما أشار إليه أبو حيان التوحيدي في الإمتاع والمؤانسة قائلاً: "رؤيتين مختلفتين لحدث واحد تجعلان منه حدثين مختلفين".

إذن لقد تعددت وظائف هؤلاء الرواة وتعددت علامتهم ووظائفهم، وقد اهتمت الدراسات البنيوية والأسلوبية الحديثة بدراسة الراوي في النص القصصي حتى غدت دراسته في الغرب شرطًا بل ضرورة في فهم السرد القصصي.

حاولت هذه الدراسة إقصاء الراوي العليم الذي تسلل الى الرواية من التاريخ والملحمة ودعت لإحلال رواة ذاتيين مشاركين في صلب العالم المختلف. وأكدت وجود ثلاث حلقات أساسية مترابطة هي "المؤلف والمؤلف الضمني والسارد على خلاف الرواية التقليدية التي ترى فيهم جميعًا واحداً هو المؤلف العليم"[1] ويحدد عبد الله ابراهيم " الرؤية " **Vision**" بالطريقة التي يتم من خلالها ادراك القصة من قبل الراوي.

يسميها جيرار جنيت " التبئير " " **Focalisation** "[2] و فيها يملك المبئر كل الصلاحيات الفنية والحق المطلق في اختيار الصيغة الخبرية (الحدث المراد سرده على المتلقي) هذا الخبر المتمثل في المعلومة ذلك لأن فعل التبئير قبل أن يكون فعلاً للرؤية هو فعل للإدراك، أي ادراك الحادث ووعيه بواسطة الحواس. حواس الشخصية المبئرة " السارد " فما نتلقاه من معلومات وأخبار في النص المسرود، ماهو سوى عالم معدل عن العالم الحقيقي.

---

[1]: أبو حيان التوحيدي- الامتاع و المؤانسة.

[2] **:Gérard- genette op-Cit -p206.**

فالعالم المعدل عن طريق فعل التبئير هو عالم يوحي بطبيعة ووعـــي السارد، يجسد وعيه الفكري للعالم والمجتمع ووعيـــه السياســـي والثقافـــي. بمعنى ما فهمه للعالم من وجهة نظره هو.

وهذا ما أشارت اليه "يمنى العيد" التي أفردت الحديث عن الراوي بكتاب مستقل بعنوان " الراوي: الموقع والشكل"[1] يقدم هذا الكتاب دراسات لموقع الراوي في السرد الفني المعاصر، من خلال قراءات لعدة روايات و تخرج فـــي خاتمـــة هذا الكتاب باستنتاج تقول فيه: ان الكلام على سرد بدون موقـــع هـــــو كـــلام بلا معنـــى، أو أنه كلام مستحيل و أن مسألة تعدد الرواة أو زوايا النظر التي منها يتقدم الأشخاص إلى نطق لهم ليست سوى مسألة فنية، إنها إيهام بتعدد المواقـــع. أو أحيانًا باللاموقع على أن هذه الممارسة ليست في معناها سوى ممارسة لديمقراطية التعبير.

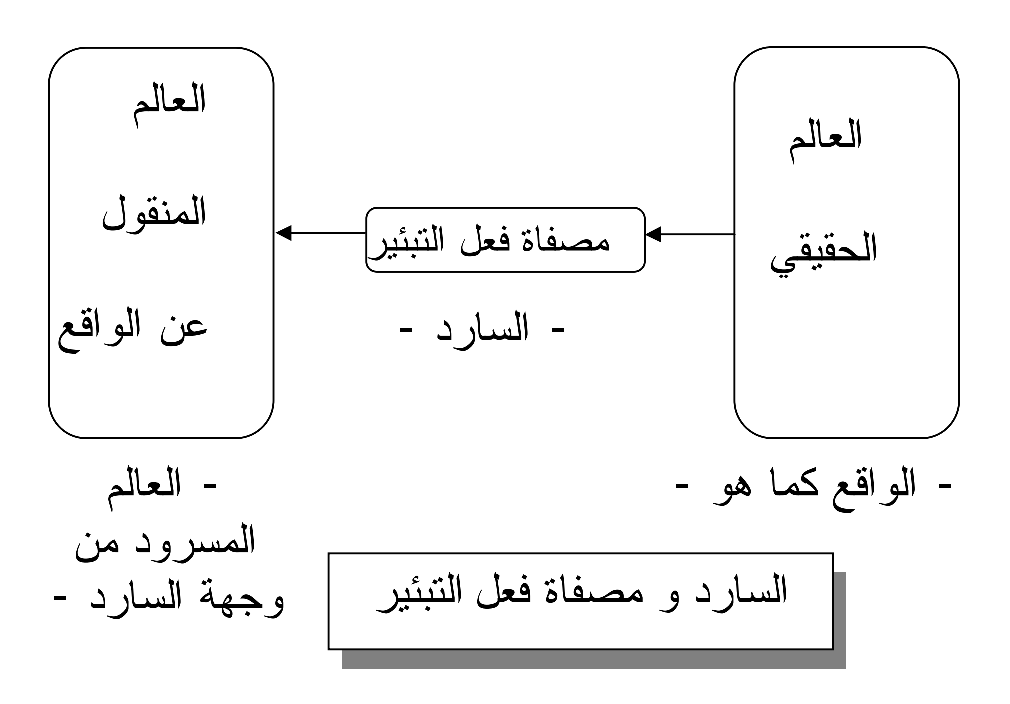
فديمقراطية التعبير هي إذن ادراك وعي السارد وفهمه للأشياء، لا كما هي على حقيقتها ولكن كما يراها هو بفكره وثقافته وبحواسه. انه يدمجنا بطرق سردية ملتوية وزائفة في وعيه وفي عالمه الخاص بعيداً عن عالم الحقيقة، يحيطنا بعالم من الألفاظ والعلامات " عالم المحاكاة " الذي يطل علينا من وراء رواد أستار اللغـــة. هذا العالم العدمي الذي لا وجود له إلا في مخيلة السارد وربما في مخيلة المتلقي في عملية الكتابة والتلقي.

وقد أشار سعيد يقطين الى أن شلوميت ترى أن "عناصر مضمون الحكـــي في النص تبدو لنا مصفاة من خلال زاوية الرؤيا أو التبئير"[2] و يمكننا توضيح ذلك من خلال الخطاطة التالية:

---

[1]: **يراجع- يمنى العيد- الراوي- الموقع و الشكل – مؤسسة الأبحاث العربية- بيروت- ط1- 1983.**

[2]: **سعيد يقطين - انفتاح النص الروائي،ص 16.**



يوضح الشكل، كيف أن التبئير يعمل عمل المصفاة Filtre، أنه يصفي filtré ما ينقله الينا وبالتالي لا نغادره الى ما هو محجوب عنا، من العالم الخفي عنا أي العالم الحقيقي.

هذه المصفاة لا تنقل إلا عالمًا زائف ومعدل pseudo focalisation، فالمنقول المبئر transformation ليس بالضرورة هو العالم نفسه، انه عالم موازي لعالم النص parallèle وعالم النص هذا هو عالم التبئير. الذي أخضعه السارد للتحريف، كتغييره للأشخاص changement de personne وكذا تغييره للغة العالم المحيط المسرود changement de langue ففي التبئير أو السرد نحن لا نسمع غير صوت السارد و لغته و أسلوبه...

وهو فعل للتغيير والتعديل بالحذف أو الاضاءة بالتقديم أو التأخير من خلال عملية التواتر الزمني fréquence والسوابق واللواحق- prolepse- analepse .

أما بوث فيسميها " بزاوية الرؤية " - " point de vue " "إننا متفقون جميعًا على أن زاوية الرؤية بمعنى من المعاني مسألة تقنية ووسيلة من الوسائل لبلوغ غايات طموحة"[1] وبعد معاينة هذا هذا التعريف لاحظنا أن زاوية الرؤية عند الراوي متعلقة بالتقنية المستخدمة لحكي القصة المتخلية وأن الذي يحدد شروط اختيار هذه التقنية هو الغاية التي يهدف إليها الكاتب عبر الراوي ويجب أن تكون طموحة ومؤثرة على المروي له وعلى القراء بشكل عام.

وعليه فقد اتفقت جل التعريفات حول الرؤية على الطريقة التي بواسطتها تدرك القصة عن طريق الراوي وذلك في علاقته بالملتقى، إنها معقد الصلة بين القاص والمقصوص له والقص، إذ يتلقى القارئ القصة المروية حسب منهج يحدده الراوي فيصبح إدراكنا للعمل الحكائي إدراك غير مباشر وإنما إدراك منقول من قبل الراوي. و الملفت للانتباه هو تعدد المصطلح بالنسبة الى هذا العنصر حيث أعطى له كل باحث مصطلح خاصًا به فتارةً هو موسوم "بالرؤية" وتارةً "وجهة النظر" و"البؤرة" و"حصر المجال" و"المنظور" و"التبئير" و"الموقع" و...

---

[1]: يراجع- حميد الحمداني- بنية النص السردي- من منظور النقد الأدبي- المركز الثقافي العربي- ص 46

2-2- موقع راوي التجليات وعلاقته بالزمن الروائي:

2-2-1- موقع راوي التجليات:

سبق و أن أشرنا إلى أن الراوي (السارد) هو الشخصية التي تروي القصة فمن المستحيل في أي عمل سردي غياب راو. فهو قد يكون ذات هوية حقيقية أي أنه ينتمي إلى العالم الحقيقي، وهذا ما نجده في القصة التي يرويها شخص حقيقي أو ذات هوية متخيلة عندما يحمل اسمًا لكنه لا يحيل على مسمى حقيقي.

كما ويجسد الراوي المبادئ التي تقوم عليها الأحكام التقييمية، وهو الذي يخفي أفكار الشخصيات أو يجلوها، ويجعلنا نقاسمه تصوره «للنفسية» وهو الذي "يختار الخطاب المباشر أو الخطاب المحكي و يختار النظام التسلسلي أو الانقلابات الزمنية، فلا وجود لقصة بلا راو. الا أن درجات حضور الراوي يمكن أن تكون شديدة التنوع، لا لأن تدخلاته يمكن أن تتفاوت في درجة الكتمان بل كذلك لأن القصة وسيلة إضافية تجعل الراوي حاضرًا وتتمثل في إبرازه ماثلاً داخل العالم المتخيل"[1].

و لدراسة موقع الراوي لابد لنا أن نتدبر وجهين اثنين مثله مثل دراسة الزمن:

1- القصة.

2- الخطاب.

يؤكد جيرار جنيت هذا من خلال قوله "تحدد منزلة الراوي في جميع القصص بتحديد موقعه في المستوى السردي، وفي الآن ذاته موقعه في صلته بالمتن الحكائي"[2].

---

[1]: **رشيد بن مالك- قاموس مصطلحات التحليل السيميائي- عربي، فرنسي، انجليزي- دار الحكمة 2000- ص** 119.

[2] **:- G.Genette , op. cit. p 255.**

وهذا يجبرنا على أن نميز بين الراوي الداخلي والراوي المشارك، فعندما نجد شخصية تروي قصة داخلية بمعنى منتسبة إلى مستوى الخطاب (المتن المروي) فان انتسابها هذا لا يعني بالضرورة مشاركتها في وقائع القصة المروية " فقد تكون غير مشاركة، فان كانت طرفًا في الأعمال المحكية فهي مشاركة في المتن الحكائي، إضافة إلى كونها داخلية من ناحية المستوى السردي"[1] وعليه نستنتج أن:

- الثنائيـــة الأولـــى (داخلـــي - خارجـــي): تتعلـــق بمـــوقـــع الـــراوي من المستوى السردي.
- الثنائية الثانية (مشارك أو غير مشارك) ترتبط صلة الراوي وعلاقته بأعمال المتن الحكائي.

ولمزيد من التبسيط والتوضيح نذكر أربع حالات ممكنـــة للموقـــع وللمشاركة فـــــي آن:

الحالـــــة 1:

- **راوي داخلي مشارك:** و هنا يكون الراوي واقعًا في مستوى المروي ومشاركًا في الوقائع التي يرويها من الداخل.

الحالـــــة 2:

- **راوي خارجي غير مشارك:** يقع الراوي في مستوى القصة ولا يكون له أثر على المستوى السرد وبالتالي فهو غير مشارك في الوقائع التي يرويها.

[1]: **جويدة حماش- بناء الشخصية- ص 32.**

الحالـــــة 3:

- **راوي خارجي غير مشارك:** يوجد الراوي في هذه الحالة داخـــل مستـــوى السرد لكنه لا يوجد داخل مستوى المتن المحكي (القصة) وهو هنا غير مشارك في الوقائع المروية.

الحالــــة 4:

راوي خارجي مشارك: وهنا يقع الراوي في مستوى السرد، كما يكون مشاركًا كليًا أو جزئيًا في مستوى المتن وأكثر ما يكون هذا النوع في نصوص السير الذاتية.

أشرنا إلى هذا التقسيم لأنه يسهل علينا تصنيف راو التجليات الذي يبدو أنه الراوي العليم الأكبر من الشخصية كما يبدو أنه شخصية أساسية. و لكن بعد هذه التصانيف أزيل الإلتباس و أدرجنا راوي التجليات في الحالة الأولى.

وبعد هذا التقسيم الذي يظهر أن للراوي طبيعيتين، طبيعة أولى من حيث الموقع وطبيعة ثانية من حيث المشاركة زال علينا الالتباس الذي تملكنا بداية ونحن نبحث عن تصنيف راوي رواية التجليات الذي كان يظهر لنا مرةً الـــراوي كشخصية أساسية ومرةً الراوي العليم الذي يكون أكبر من الشخصية. وعليه يمكننا أن نصنف طبيعة الراوي من حيث الموقع ومن حيث المشاركة ومقدار رؤيته على النحو التالي: قبل تفسير موقع راوي التجليات رأينا أن نبحث عن طبيعتة من حيث المشاركة ومقدار رؤيته فوجدناه مشاركًا في متنه المروي، لاستعماله ضمائر المتكلم (أنا، ت، ي، نحن) وبالتالي فانه يعمد إلى إبراز الذات الساردة للراوي، بل تضخيمها وتحويلها إلى محور للعالم الروائي الذي يحكيه، فكل شيء قريب أو بعيد بالنسبةلموقع هذه الذات.

وكل شيء مبهج أو غير مبهج بالنسبة لها أيضًا. فهي المعيار في كل شيء "وهذا الإجراء يجعل العالم المروي عالمًا نسبيًا ذاتيًا منظوراً من جانب واحد فردي، بل يعمل على جعله ذا طابع رومانسي لأنه يخدم هذه الذات أكثر من العمل على تثبيت دعائمه الموضوعية"[1] و"الأنا" مرجعية داخلية بواسطته يكشف الراوي عن ذات الشخصية للقارئ وقد تأكد هذا في استخدام التجليات منذ بدأ الاستهلال "**فلما رجعت بعد أن لم استطع صبرًا**"[2] وقد استخدم ضمير المتكلم المفرد في التمهيد وحده عدة مرات عن طريق الهمزة أو التاء أو ملحقًا بالأسماء والصفات والنعوت والحروف. ويمكننا توضيح ذلك من خلال المدخل فقط الذي يسبق التجليات الأولى وهي تجليات الفراق:

ظهور " الأنا " كضمير منفصل	**الصفحة**
و أنا مفطور على الرحيل الأبدي	5

ظهوره عن طريق الهمزة و تاء المتكلم	**الصفحة**
- فلما رجعت	5
- بعد أن لم أستطع صبراً	5
- كيف أصبر على ما لم أحط به علمًا	5
- فرغت الى نفسي	5
- أستعيد و أسترجع	5
- صرت متحركًا و ساكنًا	5
- بعد أن كنت أشبه بطير	5

[1]: **عبد الرحيم الكردي- الراوي و النص القصصي- ص 134.**
[2]: **التجليات- جمال الغيطاني- ص 5.**

- أطير من غصن الى غصن	5
- انطلقت	5
- عدت محدودًا	5
- بعد أن كنت طليقًا	5
- رجعت بعد كنت الطالب و المطلوب	5
- كدت أصل	5
- كنت قاب قوسين أو أدنى	5
- بعد أن قطعت الليل	6
- اخترقت الحجب	6
- رجعت	6
- دونت كل ما رأيت	6
- عكفت على التدوين	6
- مما رأيت بقبس	6
- أحيانًا وضحت	6
- أحيانًا فصلت	6
- أحيانًا زمزت و لوحت سترت و ما أفصحت	6
- بعد أن امتلكت	6
- كدت أنتهي	6
- فعزمت و مزقت ما دونت	6
- أحببت	7
- فعرفت فيه	7
- لم أفارق	7
- غضضت البصر	7

- بعد أن فهمت	7
- أدركت البشارة	7
- امتثلت	7
- عكفت	7
- كتبت	7

مظـــاهر الـــيـــاء	**الصفحة**
- اكتمل ايابي	5
- فرغت الى نفسي	5
- لا تطمئن بي دار	5
- لا يستقر لقراري قرار	5
- هو الذي يطير عني	5
- فلم يكن رحيلي إلا بحثًا عني	5
- لم تكن هجرتي إلا مني و فيّ و اليّ	5
- أصلي	5
- غشى عيني	5
- أنعم علي	5
- مولاي	5
- بعد أن علمني	5
- بعد فراقي...	6
- تساقطت أمامي	6
فلا استيطان لي	6
- هان علي	6

- صاح بي الهاتف...	6
- قرة عيني	7
- رفيق تجلياتي	7
- ملاذ همومي	7
- مقيل عثراتي	7
- حدقّ الي الحسين	7
- تعذر علي النطق	7

بهذه الطريقة جاء معظم مدخل التجليات بصيغة الأنا وتستمر الرواية بضمير المتكلم، ويغلب على كل ضمير. ولو أننا نجد أحيانًا أن ضمير المتكلم "أنا" يمتزج بضمير الجمع نحن ومثل ذلك: "**كل في فراق دائم حتى الأيام التي ظننا أنها لن تتبدل قط، ولن تتغير، ولن تزول، كل شيء في فراق، كل شيء يتغير، كل شيء يتغير...فلنفهم!**"[1] وهكذا تؤسس تأشيرة «فلنفهم» " ميثاقًا تواصليًا، يقوم على إلغاء الحدود و الحواجز بين الأصوات والأطراف الفاعلة في الخطاب.

ينهض صوت ذات متكاملة قريبة من السارد ومن المؤلف، وذلك من حيث الحفاظ على وتيرة السيرة الذاتية في الحكي والتشخيص، وينهض إلى جانب ذلك صوت الكاتب الذي يتدخل لتوجيه المحكي من خلال تلميحات وتعليمات ضمنية تشير الى رغبة دفينة في تأطير مناخ وأدوار وتقلبات. هذين المكونين (الحكي والتشخيص).

[1]: **جمال الغيطاني- التجليات- ص** 15.

كما تحيل على عنصر الإشارة والتشويق اللذين يقربانا من قانون وسنن بعض أجباس الحكي الشفوي الموروث كقوله (لكن، أي، أني، كيف؟) وتحيل من جهة أخرى على استراتيجية التحبيك في نسج الأحداث و خلق الإيهام بها كقوله: (لكن هناك معاني أخرى و مقامات وعرة سأخوصها...الخ)"[1].

والمعروف من السرد بضمير المتكلم أنه لا يتيح الفرصة للتروي كي يدور حول الشيء الموصوف من جميع جوانبه، بل يثبت العين الساردة في زاوية واحدة ذاتية ويجعلها ترى جانبًا واحدا دون سواه وتنظر من منطق واحد محدد.

2-2-2- راوي التجليات العليم Omnies cent Narrator:

يتخذ راوي التجليات لنفسه موقعًا ساميًا، وهو الشخصية البطلة بفضل الكرامات التي هي فوق مستوى إدراك الشخصيات، فيعرف ما تعرفه ومالا تعرفه، و يرى ما تراه ومالا تراه، وجمال الغيطاني الراوي والشخصية هو المتحدث الرسمي باسمها. فلا يسمع القارئ إلا صوته، ولا يرى الأشياء إلا من خلال وجهة نظره، وإذا كان لإحدى الشخصيات رأي إنما يعرف من خلاله. وإذا تحدثت فهو الذي يعبر عن حديثها، فيقول لنا ما قالت، وماذا رأت، وماذا سمعت، وفيما فكرت وكيف تصرفت.

لذلك يطلق النقاد والباحثين على هذا الراوي "اسم الراوي العليم بكل الشيء، أو الراوي العليم Omnies cent Narrator وهذا الراوي هو العنصر المسيطر على معظم القصص التقليدية في الوطن العربي، ويمكن أن يعزى ذلك الانتشار الواسع لهذا النوع من الرواة الى أن القصة العربية الحديثة ما تزال تحتفظ ببقايا شفوية فالراوي في الأدب الشعبي الشفاهي يستخدم هذا الراوي للايهام بصدق الأحـــداث

[1]: **بشير القمري- شعرية النص الروائي- ص** 153.

وبواقعيتها، لأن الراوي العليم يقنع القارئ أو يوهمه بأنه صادق، عن طريق كثرة المعلومات التي يعرفها. وهذه حيلة خطابية قديمة أشار اليها الفرابي في معرض حديثه عن الوسائل التي يستخدمها الخطيب لاقناع السامعين بصدق ما يقول"[1].

يقيس الناقد الفرنسي جان بويون درجة علم الراوي بدرجة اتســاع المنظــور أو الرؤية، فكلما كانت رؤية الراوي أكثر اتساعًا كانت معرفته أكثر وأشمل. وكلما كانت أقل كانت معرفته أقل. ويقيس هذه الرؤية بالقياس الى حجم رؤى الشخصيات، وبناءاً على ذلك يقسم جان بويون الــراوي إلى ثلاثة أقسام[2]:

1- الراوي الذي لا يعلم أكثر مما تعلمــه الشخصيــات ويطلــق عليــه «الرؤية من الوراء ».

2- الراوي الذي يعلم الا ما تعلمه الشخصيات ويسميه « الرؤية مع ».

3- الراوي الذي يعلم أقل مما تعلمــه الشخصيــات ويطلــق عليــه « الرؤية من الخارج ».

ولعل راوي التجليات يعلم بفضل كراماته أكثر مما تعلمه الشخصيات وبالتالي يطلق على رؤيته « الرؤية من الوراء ».

وحسب تقسيم أخر لأحمد البدري في مقالة له بعنوان "الراوي في الرواية العجائبية العربية"[3] جاء تقسيم الراوي في الرواية العجائبية مقسمًا إلى ثلاثة فروع أو أنواع[4]:

---

[1]: عبد الرحيم الكردي- الراوي و النص القصصي- ص 103.

[2]: يراجع- سيزا قاسم- بناء الرواية- ص 132.

[3]: أحمد البدري- الراوي في الرواية العجائبية- دورية الراوي- (18)- ربيع الأول 1423- مارس 2008- ص24.

[4] :G.Genette, op, cit. p 20.

1- تبئير داخلي.

2- تبئير خارجي.

3- تبئير صفر.

يذكر أحمد البدري أن التبئير في الرواية العجائبية العربية، هو أغلبه تبئير صفر. إما لأن الرواية بطبيعتها الحكاية فيها محكومة بهذا النمط من الإدراك الشمولي ، وإما لعدول الأنواع الأخرى من التبئير وخاصة الداخلي منها إلى هذا التبئير الصفر.

في التجليات نجد أيضًا التبئير الصفر و نمسك به من خلال أشكال مختلفة وأوجه متعددة متحققة في رواية التجليات أهمها:

- أن الراوي في هذه الرواية يمتلك قدرة ادراكية خارقة. يعـرف مـا يجـول في نفوس شخصياته من مشاعر وأحاسيس، ما تضمره وما تحلم به فنجد "الأسفار الثلاثة عبارة عن مونولوج شاسع متجانس القوام، يختزل الأزمنة التاريخية والشخصيات المختلفة"[1]. ولذلك نجد الرواية تحفل بالأفعال الاستبطانية أو الذهنية من قبيل « أعتقد، أحس، أرى، أظن، يقينًا...».

- أيضًا يعرف راوي التجليات ما ينبغي فعله ومالا ينبغي فعله. كما أنه يفضل كراماته على دراية بنتائج أفعال الشخصيات قبل بلوغها اياها، يحيط بمصائر الأشياء و تاريخها السالف الذي لم يأت بعد.

[1]: يراجع فيصل دراج- نظرية الرواية و الرواية العربية- ص 239.

2-2-3- علاقة الرواي بالزمن الروائي:

لزاوية رؤية الراوي علاقة وطيدة بالزمن، فهو الذي يصفيه ويغربله ويقدمه كما يريد و من زاوية رؤيته الخاصة . فينقل زمن القصة الذي وقعت فيه الأحداث حقيقةً أو تخيلاً والمرتب كرونولوجيًا من البداية الى النهاية، الى زمن الخطاب وهنا يتجلى لنا تزمين الزمن الأول. وفق منظور الراوي. فزمن الخطاب هو زمن الراوي المصفى عبر مصفاة التبئير، حيث يضع الراوي اسقاطاته وتغيراته على زمن القصة لأسباب تتعلق بتقنية السرد عند الراوي وأغراضه العامة من هذا التزمين ولأسباب غالبًا ما تكون مبررة.

في التجليات قدم لنا الراوي شخصيات وأحداثا وقعت في التاريخ ولكن من خلال رؤيته فأعطاها سياقًا جديدًا من خلال توظيف الزمن الذي يمضي في التجليات بالمقلوب " **أرى الزمن يمضي معكوسًا. فيولد الإنسان شيخًا، ثم يصير شابًا،**"[1] هكذا أحب راوي التجليات أن يقدم قصته بالمقلوب وله أن يفعل فهو المصفاة وهو المبدع الذي يتلاعب بزمن قصته في خطابه كيف ما شاء.

هنا يقدم الراوي أعظم وظائفه للعمل الابداعي، وهي الوظيفة الجمالية الشعرية وقد أطلق عليها توماتشفسكي «التحفيز التأليفي» وقوام هذه الوظيفة "يعتمد على تحويل الحياة الفجة الى صورة فنية عن طريق رؤية الراوي وصوته"[2] وبذلك يسوق الراوي الحياة بصورة يمكن إدراكها مجتمعة ويسميها " لودومير دوليزال: وظيفة أساسية إجبارية **fonction obligatoir** هي سبب وجود الراوي وتقترن بسلطة ثابتة له تتجلى في انتقاء ما يقدم وما لا يقدم من معلومات "[3] وبذلك يمسك

[1]: **جمال الغيطاني- التجليات- ص** 465.
[2]: **عبد الرحيم الكردي- الراوي و النص القصصي- ص** 65.
[3]: **جويدة حماش- بناء الشخصية- ص** 37.

زمام القصة وينقي مادتها قائمًا بوظيفة التنظيم والتسيير والتحكم ويسميها جيرار جنيت " وظيفة الحصر **fonction de régie** "[1].

إن العلاقة بين موقع الراوي والأسلوب السردي قد حظيت بعناية النقاد وعلماء الأسلوب، فتناولوها من عدة زوايا وتناولها جيرار جنيت من "زاوية الزمان الذي يستغرقه الراوي في السرد وعلاقته بالزمان الفعلي للحياة التي يكشف القناع عنها"[2] وعليه فان زمان السرد اما أن يكون:

- أكبر من زمن الأحداث
- يساوي زمن الأحداث
- أقل من زمن الأحداث

ومن هنا وحسب تلاعب الراوي تنشأ ثلاثة أنواع من الأساليب[3]:

" المشهد": حيث زمان السرد فيه يساوي زمن الأحداث، وينشأ عن ذلك أسلوب الحوار. فالراوي ينقل هنا الحوار كما قيل في الواقع، كما ينقل المشاهد من دون حذف و من دون إصراف في الوصف.

" التلخيص": زمن السرد فيه أقل من زمان الأحداث، وينشأ عنه أسلوب الحكي. حيث نجد الراوي تختزل الأحداث التـــي ربمـــا تجـــري فـــي عـــدة أعـــوام في سطور، و يلخصها كيف ما شاء.

" الوقفة": يكون زمان السرد فيها أكبر من زمان الأحداث. بل إن زمـــن الأحـــداث قد يتلاشى تمامًا وتنشأ عنه الوصفة التحليلية التي يسهب الراوي فيها بالتفانـــي في التفاصيل ووصف المكان والشخصية.

أما الحذف يكون إذا ما وجد الراوي فترات زمنية لا تهم موضوعه و لا تضيف إليه شيئا فبإمكانه القفز عليها و حذفها من الحكي.

---

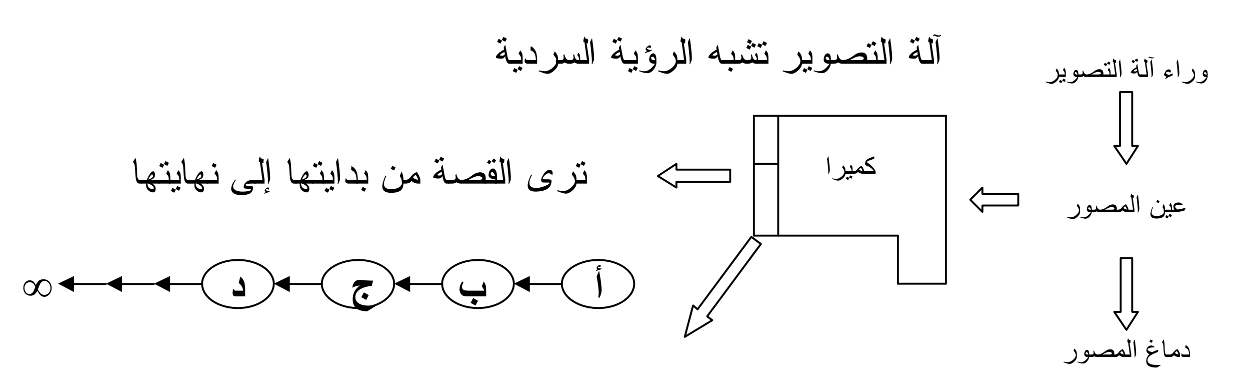
[1] **:- G.Genette, op, cit. p 266.**

[2]: **عبد الرحيم الكردي - الراوي - النص القصصي - ص 162.**

[3]: **يراجع- عبد الرحيم الكردي- الرواية و النص القصصي- ص 162.**

و يمكننا تبسيط الرؤيا السردية و علاقتها بالزمن من خلال تشبيهها بالكميرا

آلـــة التصوير:



أثناء التصوير تنقل عين المصور ما تشاء أي تنتقي الأحداث المصورة

ترتيب الأحداث

د — ج — ب — أ

1 — 2 — 3

الديمومة

تصور أهم أحداثه و تحذف الباقي -تلخيص-	حدث لم يعجب المصور فلم يصوره -حذف-	تنقله كاملا -مشهد-	تصور كل تفاصيله -وصف-

الرؤية السردية و نقل الأحداث الزمنية

3- المكان في التجليات و علاقته بالزمن الروائي:

3-1- مفهوم المكان:

يعتبر توظيف المكان في الإبداع الروائي من الوسائل الفنية ذات الأبعاد البعيدة، لما يحمله من ملامح ذاتية وسمات جمالية إنسانية وتجارب اجتماعية، تجعل العمل متكاملا فنيا.

فمنذ القديم وحتى وقتنا الحاضر، سجل المكان مختلف الثقافات والأفكار والفنون والمعتقدات وكل ما يتصل بالإنسان وما يصل إليه "ولذا فإنه لا يكتسب قيمته الفنية والموضوعية، إلا بوصفه وعاء للزمن، فالإنسان ينعكس في الأشياء و الأشياء تنعكس في الإنسان..."[1].

فعندما نتكلم عن زمان ما ونستعيده مثلا تجدنا نستعيد معه المكان والشخصيات ويستحيل فصل هذا الثلاثي عن بعضه "**استعاده دائما في وضعين لا ثالث لهما. إما جالسا في مقصورة جدرانها نصف خشبية، نصف زجاجية. أو منحني إلى الأمام يتحدث إليّ واقفا أمام المقصورة من خلال فتحة مستطيلة ضيقة بجواه لوحة تليفونات الفندق. صندوق بني الألوان تبرز منه مفاتيح وسماعة لاتينية. لفتحها صرير فيها النقود وإيصالات النزلاء...**"[2] يتضح من خلال الفقرة تشابك وتداخل المكان مع الزمان فاستدعاء الأول يستلزم بالضرورة إستدعاء الآخر. كما يستدعي المكان ليكتسب قيمته الجمالية الوصف ووصف المكان يستدعى الإشارة إلى مكوناته وأشيائه.

و للمكان والأشياء دلالات من وجهة التطور القصصي والجمالي والفني، قد تكون نفسية، اجتماعية وتاريخية. ونقصد بالمكان

---

[1]: **أحمد طالب: في القصة القصيرة الجزائرية، دار الغرب لنشر والتوزيع، ص 9.**

[2]: **جمال الغيطاني، التجليات، ص45.**

"المكان الجغرافي **espace géographique**[1]*" فنستعين على قراءته باعتباره "قيمة جمالية" خلقها الراوي تماما كما يخلق الرسام الماهر لوحته التي تبرز لنا وضعا في الطبيعة كما يقع في مخيلته أو كما ينبغي أن يكون عليه[2] وكان صاحبها يريد لهذا الجزء التمام والكمال بالضبط كما يريد الرسامون للوحاتهم.

يخضع العالم الواسع لمنظومة إنسانية عقلية وإلى مناطق وعوالم منفصلة أو متصلة لكل منها قوانينها التي تحكمها، بالإضافة إلى هذا التصور للمكان فإنه حامل لمعنى ولحقيقة أبعد من الحقيقة الملموسة، "فإن ثمة ظاهرة أخرى لها أهمية كبيرة بالنسبة إلى تشكيل عالم الرواية، وهي إضفاء البعد المكاني على الحقائق المجردة، أي دور الصورة في تشكيل الفكر البشري، أو دور الرمز في تجسيد التصور العلمي للبشر لعالمهم إلى هذا يمكن أيضا إضافة علاقة الإنسان بالمكان **Coquilles** يتميز كل منها بصفات خاصة بالنسبة إلى علاقته بها"[3].

بالتالي أصبح المكان اليوم أحد الركائز الأساسية التي تبنى عليها الرواية، وإن "العمل الأدبي حين يفقد المكانية فهو يفقد خصوصيته وبالتالي أصالته"[4] كما أصبح الكاتب اليوم يخلق عالما روائيا "تقع فيه أحداث الرواية يعتبر انزياحا عن عالم الواقع..."[5].

---

[1]: حميد لحمداني: بنية النص السردي من منظور النقد الأدبي ص 53.

***: لقد اختلف النقاد في ترجمة مصطلح espace و قد أشار عبد الملك مرتاض إلى هذا قائلا: إن مصطلح الفضاء من منظورنا على الأقل قاصر بالقياس إلى الحيز، لأن الفضاء من الضرورة أن يكون معناه جاريا في الخواء و الفراغ في حين أن الحيز لدينا ينصرف إستعماله إلى الوزن و الثقل و الشكل... أما المكان فإن نريد وقفه على مفهوم الحيز الجغرافي وحده.**

عبد الملك مرتاض، نظرية الرواية ص 185.

و قد آثرنا هنا أن نتبنا مصطلح شوقي ضيف المكان الجغرافي أو ما يسميه مرتاض الحيز الجغرافي و نشير إلى علاقته بالزمان، أما الفضاء النصي l'espace textuel و علاقته بالأزمنة الخارجية و هذا موضوع آخر استوقفنا فأشرنا إليه في الفصل الرابع.

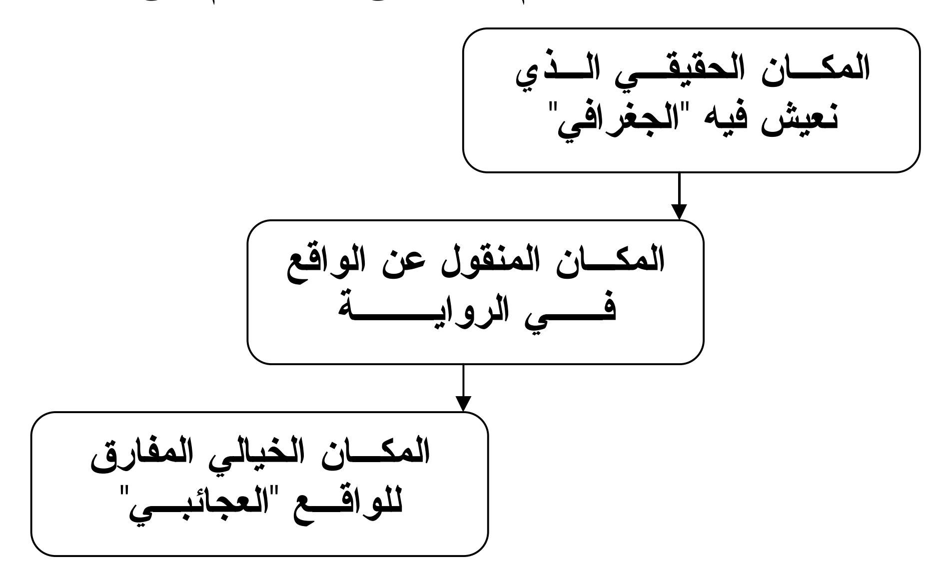
[2]: شوقي ضيف: في النقد الأدبي السردي من منظور النقد الأدبي، ص 53.

[3]: سيزا قاسم: بناء الرواية، ص 103.

[4]: غاستون باشلار وجماليات المكان، ترجمة غالب هلسا، ص 09.

[5]: إبراهيم نمر موسى: جماليات التشكيل الزماني والمكاني، من مجلة فصول –مجلد 12- العدد 2، ص313.

ومنه يمكننا تقسيم المكان إلى ثلاثة أقسام على النحو التالي:



أي أن الكاتب –غالبا ما- ينقل الواقع كما هو ليوهم بالواقع وهو المتخيل رغم كل ارتباطاته بالواقع وهو الموجود في ذهن الكاتب، حيث الكتابة الإيجابية "ما هي إلا اختلافات في دوال التعبير"[1] وهو المصفى من خلال مصفاة الراوي، أيضا يخلق الراوي عادة عالما روائيا تقع فيه أحداث الرواية "يعتبر انزياحا عن عالم الواقع باتجاه عالم متخيل، إن كان في الأصل يستمد من عالم واقعي، إلا أنه يختلف عنه اختلافا جوهريا يجعله قادرا على أن يسم المكان بسمات تجعل التأثيرات واضحة على شخصية ما من شخصيات الرواية"[2].

في التجليات توفرت كل أنواع الأمكنة مغلوقة كانت أو مفتوحة. وقد أسهب بصورة رائعة في التجول عبر ربوع القاهرة وحاراتها وشوارعها" التي لم تحافظ على مجرد طبيعة إيقاعات الحياة فيها، رغم توالي الأزمنة فحسب ولكن على مسمياتها القديمة أيضا، اللصيقة بها منذ عصور الفاطميين والمماليك والعثمانيين.

---

[1]: **عبد الجليل مرتاض: الظاهر والمتخفي، طروحات جدلية في الإبداع والتلقي، ديوان المطبوعات الجامعية، بن عكنون، الجزائر، ص 112.**

[2]: **إبراهيم نمر موسى: جماليات التشكيل الزماني والمكاني، ص313.**

وهو الإسهاب الذي يكشف عن مدى وعي الغيطاني بالثابت والمتحول من معالم القاهرة خلال الزمن"[1].

ويمكننا ملاحظة الوصف الهائل للمكان القاهري من خلال مراجعة الجزء الثالث من التجليات، على وجه الخصوص فيما يتعلق بقاهرة القرن العشرين. كما نلمس من خلال الأمكنة، إيقاعات حياة الناس. ما ينسجم و ملامح الشخصيات التي تسافر وتتجول عبر هذه الأمكنة حسب ما يناسبها أو ما يقتضيه منها دورها الذي تلعبه في صراعها وانسجامها مع غيرها، ومع طبيعة الأحداث.

ما يميز المكان أيضا في رواية التجليات هو ارتباطه وتعلقه بالتراث "ومن الضروري أن نلاحظ العلاقة القوية بين التصميم وبين البيئة ومتعة الروايات التاريخية تنحصر في تصورها الحيوي للحياة في عصر ما. وهذا هو المبرر لوجود الرواية التاريخية، ومهمة الروائي هنا أن يستخدم الخيال الخلاق في الحقائق الجافة التي يرويها المؤرخ العلمي"[2]، كأن يقول في التجليات: "**العودة إلى حدود 1941 العودة إلى حدود 1978 ثم العودة إلى حدود 1983/ لكنهم جاءوا يا إمامي إلى عقر داري، أنا الذي عشت الحرب، سمعت هدير طائراتهم في الأعالي، تبدو كنقاط مجموعة آتية من ناحية الشمس، ثم تنفجر الأرض، رأيت الشظايا لحظة اختراق الأجسام، رأيت بعيني موت الأحباب، رأيت هجرة الأهل لبيوتهم في ساحة قرب البحر لمدينة بورسعيد انحنى رجل يرتدي ملابس صفراء عامل حكومي فيما أظن ركع قبل الأرض، حيث منبع الأصول ومستقر الفروع، لا أعرفه لكن وجهه عالق بذهني، لا أدري إن كان مع العائدين أم أصبح نسيا**

[1]: **مأمون عبد القادر الصامدي: جمال الغيطاني والتراث، ص 171.**
[2]: **أحمد أمين: النقد الأدبي، دار الكتاب العربي، بيروت لبنان، ص 143.**

منسيا، رأيت الأشجار تتوقف عن الطرح والإخصاب بعد أن أفزعتها الشظايا وتكالبت الجروح عليها فالأشجار يفزع كما يفرع الإنسان..." [1].

يمنح المكان الجغرافي في الأعمال حقها من الإيهام والتأثير في الملتقى عندما يتوهم أن المكان ينتمي فعلا للموجد يقرأه فيتخيله كما لو كان يراه.

والفنان الناجح هو الذي يعرف كيف يحول العوالم الجافة إلى عوالم جديدة يضفي عليها الخيال طابعا مغريا جديدا مفارقا لعالم مألوف صوره مرارا عالم الجغرافيا والتاريخ وغيرها.

3-2- علاقة المكان بالزمان:

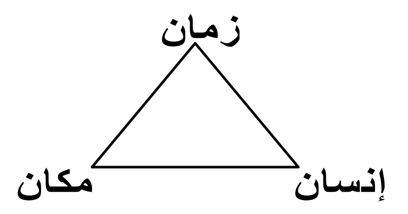
الفن الروائي هو الفن المرتبط بالزمان والمكان، فالأحداث التي ينتجها الراوي لا يمكنها أن تخلو من الزمن أو من المكان، لأن الحديث عن المكان لابد أن يستدعي الحديث عن علاقاته المتعددة بالزمان وعلاقاته بالإنسان، إذ "لا يمكن دراسة المكان بمعزل عن الإنسان الذي يعطي المكان أبعاده، كما أنه سيدخل في نطاق الحديث عن المكان والزمان ثالوث يشكل الحياة"[2]*

المكان والزمان والإنسان ثالوث يشكل الحياة ويمكننا أن نتصوره بهذا الشكل:

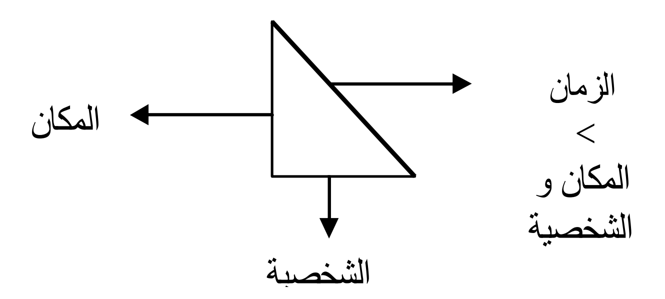
---

[1]: **جمال الغيطاني: التجليات، ص16.**

[2]: **حنان محمد موسى حمودة: الزمكانية و بنية المعاصرة، أحمد عبد المعطي حجازي نموذجا، إشراف الدكتور يوسف بكار، جدار للكتاب العالمي عمان، الأردن 2006 ص 313.**



بحيث يستحيل انفصالهما عن بعض و بحيث يستدعي كل واحد منهما الآخر في الحياة الطبيعية أو في الحياة الروائية في التجليات يلعب أبطال هذا الثالوث دورا مهما، لكننا نظن أن الزمن هو بطلها الأساسي فنتصور المثلث بهذا الشكل.



و لعل ملحق الرسالة هو خير ما يدعم مخططنا و لعله يبيح لنا تسمية رواية التجليات برواية الزمن.

أدرك الغيطاني علاقة الزمان والمكان، لهذا كان كلما استعاد الزمان إلا واستعاد معه المكان وقد أشار صراحة إلى هذه العلاقة المهمة قائلا:

أعلموا أنه ما من زمان يذكر أو يستعاد إلا ومكان ملازمه فلابد من مكان يحتوي الزمان ولابد من زمان يوجد فيه المكان. وإلا كان الهباء وإلا صار العدم هذا مقطوع به، فانتبهوا إلى ما أخفيته بين سطوري"[1].

كما يرى أن العلاقة بين المكان والزمان ليست ودية وأن الإنسان ضحية أزلية للزمان، فالزمان يحيل الديار إلى أطلال، ويباعد بين الشاعر ومحبوبته أو قومه أو أبنائه أو أي قريب...

الزمان في نظر الغيطاني ظالم لا يرحم، ولا يعرف التريث أو التمهل "**تبينت**

[1]: **جمال الغيطاني، التجليات ص 650.**

الأغصان غضة خضراء ثم تفارق الأغصان..."[1] وكل شيء إلى فراق وكل شيء يتغير بتغير الزمن، ثم إنه إذا حاولنا استرجاع المكان فإن استرجاع نفس الزمان مستحيل وإذا إسترجعنا زمان آخر لمكان نفسه من زمن معين، فإن هذا المكان نفسه نجده قد تغير و تبدلت ملامحه، فالزمان يغير كل شيئ و حتى المكان "**العودة إلى المكان لا تعني استرجاع الزمان ما من زمان بعينه إلا بالمكان ذاته وبمن أقاموا فيه. شريطة انعدام التغير، وهذا عين المستحيل، لن تخلق المحاولة إلا الحسرات**"[2]

لكن الاختلاف البسيط بين الزمن من رؤية الجاهلي و الزمن من وجهة نظر الغيطاني، يكمن في أن الجاهلي يرى الزمن مؤثر سلبي على المكان الذي يندثر إلى أطلال، أما الغيطاني فيرى أن الزمن قد يكون ودودا على المكان ولطيفا فيتطور ويحمل حلولا لمعضلات لم تكن تبدو في طريقها للحل، لكن الذي يتأثر سلبا دائما هو الإنسان.

وتعبر الفقرة التالية عن ما نود قوله وعنوانها يدل عليها:

- تجلي الأرض والزمان المتغير -

"**... تلك رقعة محدودة عند المفارق وآه من المفارق، في طريقي اليومي الذي اعتدت أن أسلكه. وطئتها أقدام لم أرها. وستخطو فوقها أقدام لم أرها. وستخطو فوقها أقدام لا تزال في رحم الغيب. كانت رمالا وصخرا ومن قبل لهبا. والآن مرصوفة بالإسفلت، وبعد بناء مدينتي أصبحت مروية، نضرة بالخضرة، ملاعب للخيل ثم صارت منتزها حتى أوائل القرن الماضي، نما العمران، وتكاثرت المباني وجاء إلتزام. ولكن طال الوقت أو قصر، لن تنصب المباني إلى الأبد. ولن تبقى المفارق. قد تعلوا مبان وقد لا تشيد أخرى. وربما انطلق**

[1]: جمال الغيطاني-التجليات- ص 15.
[2]: جمال الغيطاني-التجليات- ص 538.

الإنسان منها يوما إلى الفضاء الخارجي. يلاحق الأفلاك في مساراتها. وربما داسها أبي مرارا، في سعيه اليومي، وقد يدوس أحد أبنائي. أو أحد من أحفاد أحفادي، إنسان منحدر من صلبي لن يسمع عني، ولن يدرك أبدا ما عانيت في زمن السوء لأن اسمي سيتساقط كورقة جافة. من شجرة الأصل والسلالة. كما تساقط الذين سبقوني من أجداد جدودي. آه لو تجلى لي أحدهم. منذ آلاف الأعوام/ من هو؟ كيف عاش؟ بمن ارتبط، وإن عدتم عدنا. أدلاك أن العودة مجال. لأن الدنيا في فراق دائم عن الدنيا. أبصر رقعة الأرض في وأتمنى لو أثبتت رسالة أو علامة فوقها لمن سيطؤها، لمن سيعيرها. لعل وعسى...[1].

أوردنا هذه الفقرة كاملة لأنها تتحدث كلها عن علاقة الزمن بالإنسان وبالمكان الذي جمعه الغيطاني في كلمة "الأرض" و واضح أن الذي يغيره الزمن هو ما على الأرض أو على المكان من مباني وعمران وإنسان.

تبين الفقرة أيضا الصراع القائم بين الزمان والمكان. فكثيرا ما حاول المكان الصمود أمام الزمن مثل مكان تشييد الفراعنة للأهرامات التي مازالت صامدة رغم مرور زمن طويل عليهاا. ما يدل على أن المكان إذا ما امتلك القدرة على الصمود أكثر استحق التقدير، ومن هنا جاء حلم الغيطاني الجلي في آخر الفقرة حينما يتمنى أن يسجل رسالة أو علامة يتركها بعد فراقه النهائي أرض "الحياة" لمن سيطؤها ولمن سيعبرها في زمان آخر. ولعل التجليات علامته التي تركها وتكفيه فخرا تجلياته.

لا يحيا المكان الروائي إذن منفردا أو منعزلا عن باقي المكونات السردية وإنما يدخل في علاقات متعددة مع باقي العناصر السردية، كالشخصيات والحدث والرؤية... ولا يمكننا فهم دلالات النص وأبعاده إلا ضمن هذه العلاقات المتداخلة. فالمكان باعتباره أحد عناصر النص متصل بعناصر أخرى لا تقل حركية عنه

[1]: **جمال الغيطاني: التجليات، ص 20.**

حيث يؤلف المؤلف الحدث المروي ويخلقه بشخوصه ولحظاته وأمكنته "**ترقرق مكنون فؤادي وتبسبست الأزمنة أمامي، وترددت أصداء اللحظات المارقة، والأوقات المتباعدة عني، المنقضية، وصلت إلى أنحاء شاسعة رأيت وجوها جمة، رأيت أيدي تقبض على حفن من تراب كربلاء تحمله أينما اتجهت، رأيت اللحظات التي فار فيها تراب البقعة...**"[1].

ومن هنا تولد مميزات النص وفرادته "وتتضافر مجتمعه في تحديد تلك الفرادة"[2] ويمكننا أيضا تزمين المكان بضخ "بطاقة مكانية تقلل من زخم الثبات المكاني"[3] عبر إحداث تحول زمني ينبثق من داخله.

فالغيطاني في التجليات كثيرا ما يقيس المكان بالزمان وليس بالمسافة للعلاقة الوطيدة بينهما كأن يقول: " **كان جمال قد قطع من الطريق ست أو سبع سنوات**"[4] أو قوله "**وكان مكان زيارتي على مسيرة ربع ساعة**"[5].

كما لا يفوتنا أن نذكر أن تغير الزمن له انعكاسات بعيدة المدى على تفكير الإنسان نفسه في تحديد اتجاهاته. وعندما تتغير معتقدات الإنسان و"تتفسح العادات والتقاليد مع الزمن"[6] يؤثر على المكان ويغير كل ما يوجد في المكان من قيم.

"**رأيت نفسي ماضيا لزيارة أسرة صديقي الشهيد، دخلت البيت بعد غيبة سبع سنوات... لاحظت خلو الجدران المواجه من الشهادات وبراءات الأوسمة**

---

[1]: **جمال الغيطاني التجليات ص 84.**
[2]: **جنيت، كولد نستين، رايمون، كريفل، بورنوف/أويلي، آيزنزقايك، ميتران: الفضاء الروائي، ترجمة عبد الرحيم حزل، إفريقيا الشرق ص 81/80.**
[3]: **زياد أبو لين: فضاء المتخيل و رؤيا النقد، قراءات في شعر عبد الله رضوان، دار اليازوري العلمية للنشر و التوزيع طبعة 2004 ص 15.**
[4]: **جمال الغيطاني التجليات ص 750.**
[5]: **جمال الغيطاني-التجليات- ص 537.**
[6]: **محمد معتصم: بناء الحكاية و الشخصية في الخطاب الروائي النسائي المغربي، دار الأمان، ط1 ص 20.**

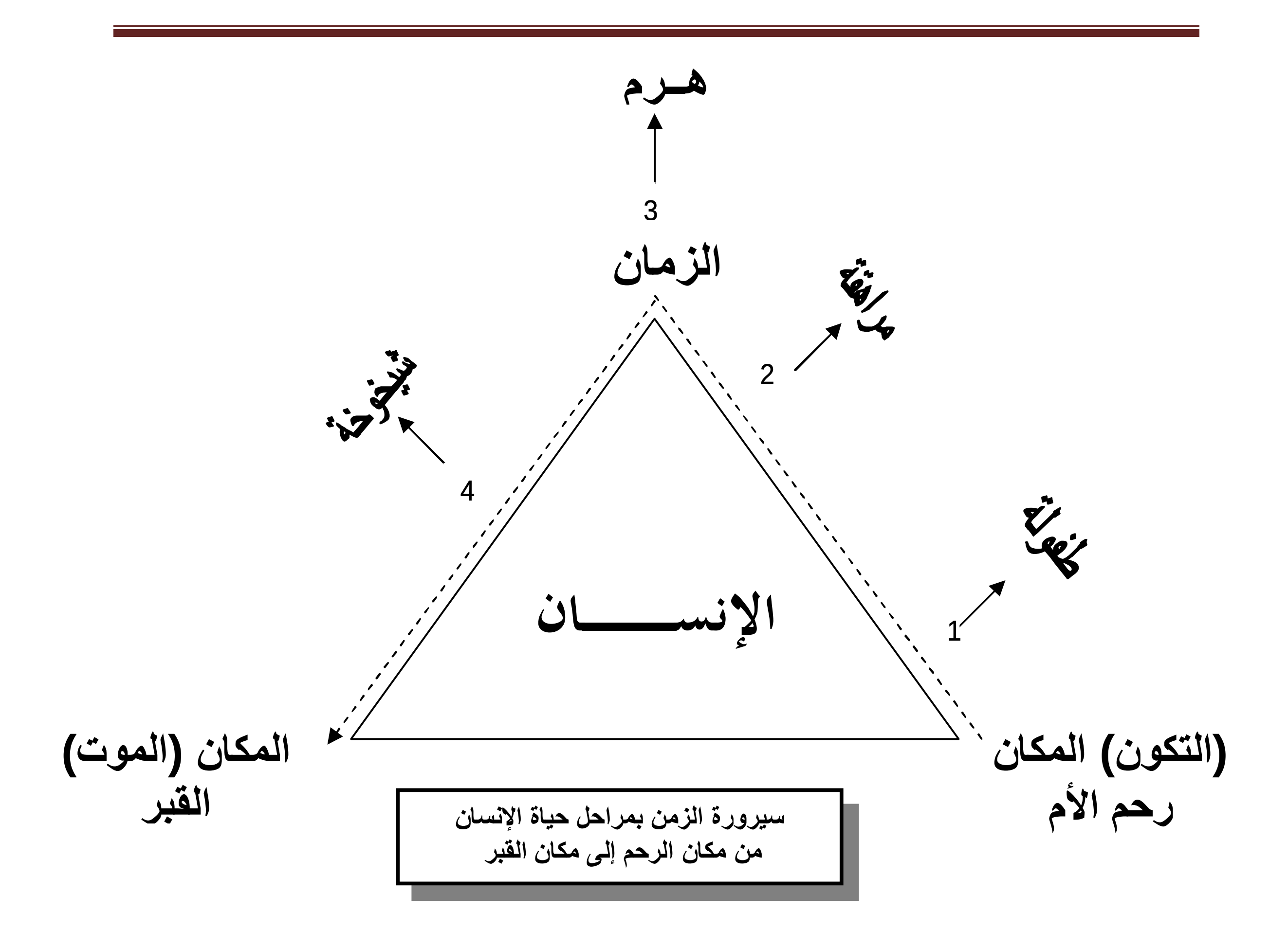
والنياشين... وتبدلت الأحوال ورفرفة الأعلام التي طالما نكسناها..."[1].

الملاحظة أن تغير الإنسان ومعتقداته تعكس أحوال المكان، حيث التأثير والتأثر متبادل بين الهرم الثلاثي "الإنسان – المكان – الزمان" والواضح أن حس الهوية قد انهار وانهار الاستمرار مع الماضي فبقدر ما ضحى أجدادنا من أجلنا إلا أننا اليوم نسيناهم والمثال صاحب السارد الشهيد وقد نساه أقرب المقربين: زوجته وابنته فغابت أوسمته ونياشينه. فبقدر معرفتنا الكبيرة لتاريخ الإنسان والكون "للدرجة

التي لم تكن تحلم بها الأجيال السابقة، بقدر ما انهار حس الهوية والاستمرار مع الماضي. سواء أكان ذلك بنا شخصيا أم بالتاريخ بصورة تدريجية وثابتة. فالأجيال السابقة عرفت أقل منا بكثير عن الماضي، لكنها ربما شعرت بحس أعظم من الاستمرار مع الماضي والوحدة معه بسبب ثبات تركيبها الاجتماعي النسبي ورسوخه واستقراره وبالرغم من المعرفة الضخمة التي جمعناها عن الماضي. فقد أصبح المنطق الزمني في حياة الأفراد مصغرا" في عصرنا الحالي للدرجة التي تدفعهم لأن يحيوا في حاضر دائم.

ووجود الإنسان في الحياة مرتبط منذ النشأة بمكان معين وزمن محدد. وأول مكان يعرفه الإنسان هو رحم الأم وآخر مكان هو القبر والذي يقود هذا الإنسان من مكان لمكان هو الزمن ويمكننا تبسيط ما نود قوله من خلال المثلث التالي:

[1]: **جمال الغيطاني-التجليات-ص 22.**

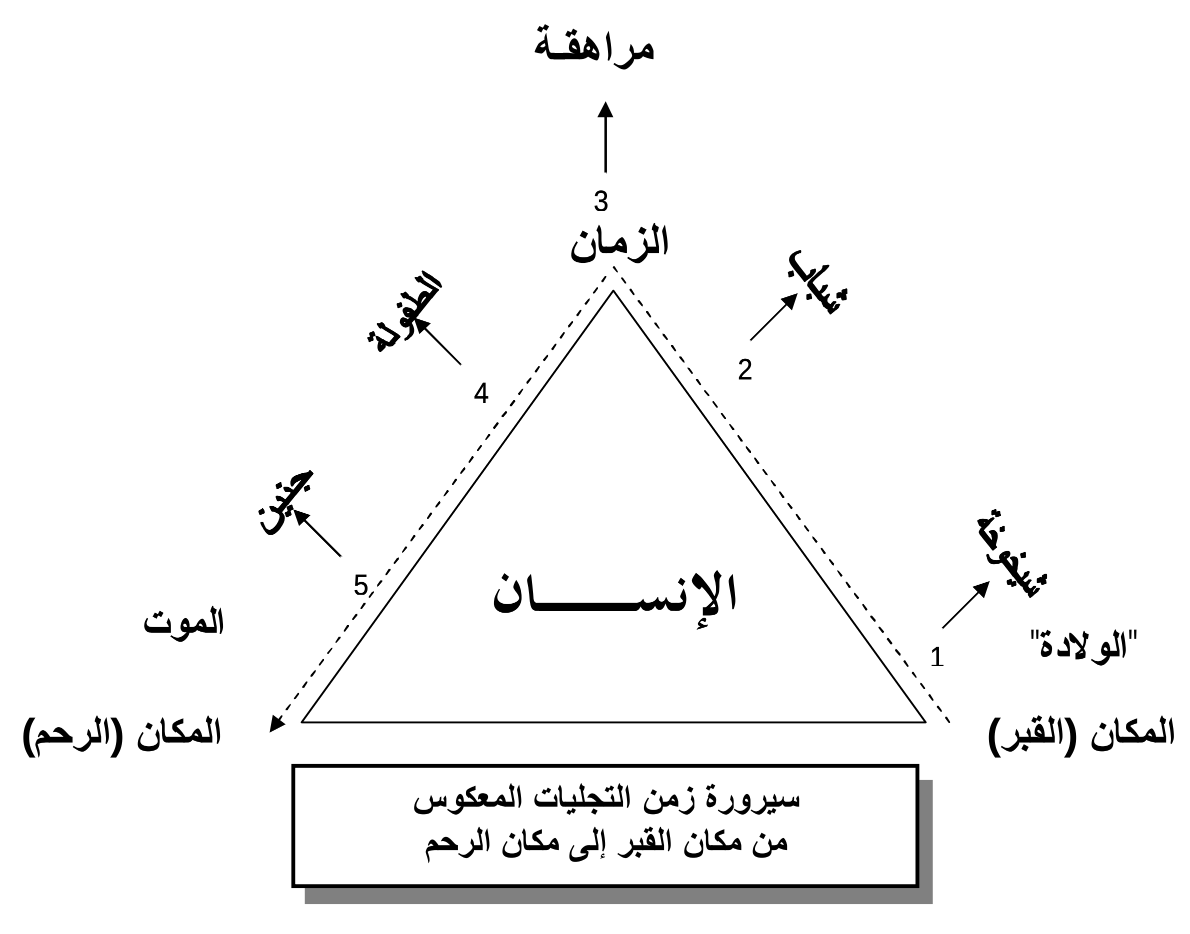


حيث يقول جمال الغيطاني: "**أول النشأة الإنسانية ضيق حيث لا هواء ولا حروف ولا كلم وآخرها قبر حيث لا ظل ولا رؤى**"[1].

وما بين البداية والنهاية تشابه كبير فالزمن من يقود الإنسان من ضعفه إلى قوة ثم ينزل به من القوة إلى الضعف"**أولها ظهر منحني كذا آخرها، عند الخروج إلى الدنيا لا يدري بشر ماذا يعقل المولود؟ وعند الخروج من الدنيا لا يدري إنسان ماذا جال بعقل الراحل وأي صور رأى أي فكرة طرأت؟ هكذا تلتحم النقطة بالنقطة. تتصل الدائرة بالدائرة، ويكتمل الشبه بالعالم الأكرى... فلتعلم!!**" [2].

[1]: جمال الغيطاني: التجليات، ص 61.
[2]: جمال الغيطاني التجليات ص 68،69.

ولأن العمل الفني عموما، يأتي –غالبا- محملا برموز ودلالات وإيحاءات تتضافر جميعها حتى تتخلق وتبعث بعثا جديدا فإن الغيطاني أبدع في تقديم الزمن وعكس طبيعة الزمن الذي يسير بالإنسان من مكان الرحم إلى مكان القبر، حيث قدمه معكوسا "**أرى الزمن يمضي معكوسا، فيولد الإنسان شيخا، ثم يكبر فيصير شابا ثم ينضج فيسير مراهق، ثم يصل إلى الحكمة طفلا، ثم توافيه المنية جنينا ويلفونه في مشيمة الرحم ويشيعونه عبر فرج لأم إلى مثواه الأخير بالبكاء والنواح والعويل الطويل، يختفي ثم يتحول إلى نطفة ثم علقة...**"[1]. وبذلك نلاحظ أن الغيطاني لكي يبدع قدم الهرم السابق في تجلياته بشكل معكوس ويمكننا أن نفترض أن شكله سيكون كالتالي:



[1]: المصدر نفسه ص 465.

بهذه الطريقة يتجاوز الفنان المكان الموجود "منطلقا إلى خلق أمكنة تمثل حقائق يسعى إلى ترسيخها من خلال جماليات الفن"[1]. وتجربة الغيطاني الروائية تحفظ للمكان أبعاده الجغرافية بالقدر الذي تتجاوز جغرافيته الضيقة المحدودة إلى جغرافية أخرى مطلقة مفتوحة تستوعب الجغرافي الضيق وعلاقته بالزمن وتضفي عليه دلالات متعددة.

[1]: **يراجع عباس يوسف الحداد – الأنا في الشعر الصوفي، ص 131.**

4- لغة التجليات و المتعلق به "مصطلحات الزمن"

4-1 "إستعراض الزمن"

إن التوغل في أبعاد النص قاد الباحثين إلى تجاوز المفهوم البسيط للتناص، الذي كان محصورا في حدود حضور فعلي لنص ما يستدعى قليلا من التحويل إلى نص آخر و هذا بالمفهوم الذي صاغته جوليا كريستيفا إلى مفهوم آخر أكثر عمقا هو ما اصطلحوا على تسميته بالتعلق النصي Lypertextualitée و التي أدرجها النقاد تحت المجال المتعاليات النصيةtanscendance textuel du texte و الذي يكون فيه النص "المهاجر أو السابق غير مولد، إذ لا يصبح في مركزية البؤرة"[1] و المتعلق نص مبتدع يقوم بتمثيل الخارج المؤطر للنص السردي. أساسه الآن، فهو النص اللاحق subesquent texte الذي يقوم باختيار النصوص السابقة و التي يراها مناسبة للتعالق، و ذلك بناء على موصفات خاصة تميزه، فهو يستدعي متعلق به، نص منقول موجود سلفا فهو النص السابق peruious texte الذي يقوم بتمثيل الخارج "خارج الحاضر" و يحضر إما من خلال إسمه و أحد نعوته أو أحد أنواع التفاعل النصي من التناص".

و بذلك أصبحنا أمام عمل إبداعي يشتغل على نصوص تراثية تحمل بصمات الإحساس بالزمن، و حاضر لا يمكننا اعتباره كزمن آني يختلف عن الماضي التاريخي كزمن يمكن استحضاره ذهنيا، لأن كليهما سيلان لا نهائي و تدفق للحظات التجارب المعاشة المنخرطة في نظام الزمنية "فمقولة الزمن تحكم الحس الروائي على مستوياته جميعها، من نشأة الرواية إلى الأزمنة المتتالية لتجليات الحس الروائي تحولاته من زمن داخل للرواية إلى علاقة زمن القص بزمن الكتابة المروية و علاقته بالزمن الخارجي في عكسه لرؤية الكاتب و فلسفته"[2]

---

[1]: سلمان الكاصد الموضوع و السرد- مقاربة تكوينية في الأدب القصصي دار الكندي ص 383.
[2]: أمينة رشيد-تشظي الزمن في الرواية- ص 08.

و الزمن الروائي من حيث هو حوار المعارف المتعدد ينحوا إلى وضع الرواية الحالي، فهي من ناحية جنس أدبي له لزمنه التاريخي الخاص به و المعايير التي تعين إستقلاله، غير أن هذا التضخم من التفاعلات يطفوا على النص السردي محاولا كسر زمنيته لأن فهم الذات يستدعى فهم الآخر لفهم الذات. إلا أننا يجب أن نشير إلى أن هذه التفاعلية تختلف من مبدع لآخر، تبعا لطاقة التركيبية للعمل الإبداعي، و تبعا لإشتغال المتعلق به اللانهائي المتحرر من الثوابت و من الصيرورة الكلاسكية الزمنية، فإحداث صبغة حوارية بين الزمنين "الماضي و الحاضر" يجعلنا نحس و كأن النص الروائي كان موزعا على نصوص عديدة و متباينة الميلاد و لعل موضوع التعالق مع المتعلق به بمختلف أنواعه:

المتعلق به التاريخي

المتعلق به الديني

المتعلق به الصوفي

قد لفت انتباه النقاد فوجدت العديد من الكتب النقدية التي تدرس التراث في الرواية و الرواية و تأويل التاريخ و إنزياح الخطاب الصوفي...

و التجليات تعالقت و تعانقت مع كل هذه المتعلقات إلا أننا لاحظنا متعلق به جديد نوعا ما في هذه الرواية و هو:

المتعلق به "مصطلحات الزمن"

المتفق عليه أن الزمن هو هاجس الغيطاني الذي يؤرقه، ما جعله يسافر في الزمن جاعلا ما في التراث الصوفي وسيلة تحرره في الجسد و قيوده و تمنحه طلاقو مطلقة. و لدعم موضوعه درس الغيطاني مصطلحات الزمن و تعريفاته من القواميس العربية و فهمها ثم استعرضها إستعراضا جميلا ملفت للإنتباه و مفارقا في تجلياته سواء ما تعلق بالإشارات و المعينات الدالة على ألفاظ الزمن الغير محدد مثل:

- الأوان.
- الأزل.
- القرن.
- الأمد.
- الأجل .
- الفترة...

أو ألفاظ الزمن المحدد الذي تحدد ألفاظه في خمسة مجموعات دلالية، كل واحدة منها لها مميزاتها الخاصة عن الزمن وإبراز دوره الأساسي في الوجود وتعدد ألفاظه ومعانيه حسب تعدد المصطلحات.

فالمجموعة الأولى تشمل ألفاظ السنة والعام والحول والحقبة ودلالاتهم والمجموعة الثانية تشمل ألفاظ الفصل وأسماء الفصول ودلالتها وفي المجموعة الثالثة نجد ألفظ الشهر وأسماء الشهور ودلالتها أما الرابعة فتحتوي الأيام والأسابيع وأسماءها ودلالتها وأخيرا المجموعة الخامسة التي تشمل ألفاظ اليوم والنهار وأوقات الليل. وكلها مشروحة في القواميس العربية القديمة كالقاموس المحيط للفيروز أبادي ولسان العرب للإبن منظور وغيرها.

وبعدا إطلاع الغيطاني على هذه المصطلحات واستوعبها تداخل المتعلق به مع المتعلق حيث يكشف لنا تفاعلهما عن خصوصية حوارية بين نص وآخر عززت الأفق الدلالية لنص السردي وإنتاجيته وتفرده. فالتجليات غنية بالمعينات والإشارات الدالة على الزمن **"لمّا أطلت التأمّل ونظر حول الحول، والعصر، والدهر،والثواني، والدقائق والساعات، والأيام والأسابيع والشهور والسنين..."**[1] لدرجة أن القارىء يشعر أنه يفك شفرات الزمن يحاوره بالسفر من كل جهاته، وأحيانا يجد نفسه أمام مقاطع سردية يمكن الإستشهاد بها في تعريف الزمن **"كل شيء يدور، تدور الأيام**

[1] **جمال الغيطاني – التجليات- ص 26**

في الأسابيع، والأسابيع في الشهور، والشهور في السنين، نهار يكر على ليل وليل على نهار، فلك يدور وخلق يدور، حروف تدور، ونعيم يدور، صيف يدور، وشتاء يدور، وخريف وربيع يدور، شقاء يعقب راحة، وحزن بعد فرح، وميلاد بعد موت..."[1] .

لقد إمتلأت الرواية بفقرات وجمل يمكننا إعتبارها تعريفات لزمن أيضا يوجد في الرواية ما نعتبره نتيجة حتمية للزمن **"ما من شيء يثبت على حاله، لو حدث ذلك لصار العدم، كل شيء في فراق دائم، المولود يفارق الرحم، الإنسان يفارق من دنيا إلى آخرة مجهولة بلا آخر، البصر يفارق العين المرئي ثم يفارق المرئي إلى البصر، الليل يفارق النهار، والنهار يفارق الليل، والساعة تفارق الساعة، والدهر يفارق الدهر، الذرة في فراق دائم عن الذرة، الجسد يعانق الجسد ثم يفارق، تنبت الأوراق غضة خضراء، ثم تفارق الأغصان، الفكرة لاتلحق بالفكرة، والصورة لا تمكث في الذهن، يجيء شتاء ويجيء صيف، ثم ربيع، ثم خريف، ثم كل يفارق إلى حين، كل في فراق دائم، الذات تفارق الذات، حتى الأشياء التي ظننا أنها باقية أبدا حتي الأيام التي إعتقدنا أنها لم تتبدل قط، ولن تتغير، ولن تزول، كل شيء، كل شيء في فراق، كل شيء يتغير... فلنفهم ! "**[2].

-يجعل الغيطاني متلقيه مبهورا أمام ما يصنعه بمصطلحات الزمن من إنزياحات " **إني ياسادتي راحل دائما بين لحظتين، لحظة ماضية لن أستعيدها قط، وأخرى أتية قد لا أصلها أبدا "**[3] أو كأن يقول **"إني يسادتي، لماض الأن إلى لحظة متبقية مما قبلها وما بعدها مطموسة الملامح، لكنني على قدر طاقتي وإجتهادي سأحاول"** [4] ومضى مسافرا في الزمن وسلم عليه قائلا:**"السلام على الأيام الرواحل، السلام على**

[1] **جمال الغيطاني – التجليات- ص 46**
[2] **جمال الغيطاني – التجليات –ص 15**
[3] **جمال الغيطاني- التجليات -ص 441**
[4] **جمال الغيطاني – التجليات – ص 649**

الأعمار المنقضية، السلام على البهجة الزائلة، والبسمة الحانية، والأنة الشاكية، واللحظة التي لا يمكن إستعادها أبدا، السلام على أيام الجهاد، والثرى الذي إحتواه و الضلال الوارفة، السلام على ما هو آت، السلام على الدهر المهلك، المحيي، القائم بالسنن، السلام على الفل والندى... السلام، السلام على المن والسلوى..."[1]

هكذا سلم السارد على الزمن الماضي وأيامه الرواحل التي لا يمكن إستعادتها كما سلم على المستقبل الذي يحمل ما هو آت وعلى الدهر.ولما تغلغل في الزمن تمكن من رؤية اللحظة "**...وإذا بي في مواجهة اللحظة وما حوت، وإن شئتم الدقة كنت في مواجهة ما حوت، لم تقع عيني على اللحظة في شكلها أو جوهرها،هذا بعيد عني إدراكه، وتلك مرتبة لا يصل إليها من هو مثلي، أعرف الآن ما نسميه لحظة أو دقيقة أو ساعة أو نهار أو ليلا أو شهرا قمريا أو ميلاديا أو حولا أو دهرا أو عصرا إلا إعراضا لماهو أهم وأشمل، شيء أهم وأشمل لأنه لا يدرك ولا يرى ولا جهات له لأنه أعم وأشمل، شيء وليس بشيء لأنه يدرك ولا يرى ولاجهات له.هو محيط بنا متغلغل فينا، يؤثر ولا يتأثر، يختفي ويظهر، يغير ولا يتغير كل ما نرى دلالات عليه، وإشارات إليه..."**[2] .

بهذه الطريقة الفنية تغلغل السارد إلى اللحظة وفهم وأعطى مفهومه للزمن الذي لا يبتعد كثيرا عن التعريف العام الذي أورده عبد الملك مرتاض في كتابة في نظرية الرواية "الزمن مظهر وهمي بزمنين الأحياء والأشياء فتتأثر بماضيه الوهمي، الغير المريء وغير المحسوس،والزمن كالأكسجين يعايشنا في كل لحظة من حياتنا وفي كل مكان من حركتنا، غير أننا لا نحسه. ولا نستطيع أن نتلمسه، ولا أن نراه، ولا أن نسمع حركته الوهمية على كل حال"[3] .

---

[1] **جمال الغيطاني – التجدليات –ص 441**
[2] **جمال الغيطاني – التجليات – ص 390**
[3] **عبد الملك مرتاض – في نظرية الرواية -262**

وكان الزمن دائما قاهرا في إعتبار الغيطاني " **غير أن ما عاينه الأصلي وخبره عن قرب بروز الندبة نتيجة لهذا الخفي، الذي لا يرد ولا يبين إلا تختة، الذي يقبل و يدبر، الذي يكشف و يحجب ما تعارفنا عليه أنه الوقت، الزمن، الدهر؟ ربما**"[1] و الغيطاني ساردا عارف في تجلياته الأزمنة الثلاثة و أحس بإحساسات مختلفة بين زمن و آخر" **فلما كانت الأزمنة يا أحبابي ثلاثة، ماضي و حاضر و مستقبل ـلذا كانت الأحوال ثلاثة فالحزن على الماضي و الفرح في الحاضر و الخوف من المستقبل**"[2] فالغيطاني من الكتاب الذين يحملون رؤيا متميزة للعالم و للكتابة و كل أعماله الأدبية تسعى لتجلية هذه الرؤيا و التعبير عنها بطريقة متفردة و لعلها هي التي إختزلها سعيد يقطين في كلمة واحدة "الإحساس بازمن" هذا الإحساس الذي حدد تصوره للظواهر و عين له طرائف البحث فيها و عنها، و جعله يقدم تجربة خاصة متميزة في كتابة القصة و الرواية و رسم مسار كتابية بمواصفات و ملامح عندما نكون نتحدث عنها، بوجه عام، تحضر أمامنا أعماله كاشفة عن نفسها، و معلنة عن هويتها و إستجاباتها "[3] إذن بمثل ما تعالق الغيطاني مع الزمن التاريخي تعالق مع تواتر في القواميس و الكتب من مفاهيم الزمن و من تعداد الإشارات و المعينات الدالة على الزمن و روعة استعراضها " **إنه الدهر، الأزل، إنه الوقت، إنه الزمن، إنها اللحظة، تعددت الأسماء و المسمى واحد...**"[4] أو كأن يقول عن الزمن و سيرورته الأبدية "**الثانية تعدوا في إثر الثانية، و الدقيقة تجري وراء الدقيقة، و الساعة تقفوا أثر الساعة، و لا رادّ و لا مانع**"[5].

و هذه عينة جد قليلة مما استعرضه الغيطاني في التجليات من: مصطلحات الزمن حيث:

---

[1]: **جمال الغيطاني-التجليات- ص 670.**
[2]: **جمال الغيطاني-التجليات- ص 332.**
[3]: **سعيد يقطين-الرواية و التراث السردي- ص 166.**
[4]: **جمال الغيطاني-التجليات- ص 499.**
[5]: **جمال الغيطاني-التجليات- ص 487.**

- السفر في الزمن
- التعالق مع التاريخ
- معالجة الزمن الوجودي
- فهم الراهن بالرجوع إلى الماضي
- الشخصيات ذات مرجعية تاريخية في أغلبها
- صنع المفارقة من خلال ترتيب الأحداث داخل زمن الخطاب الروائي

و بهذا جاءت اللغة التي تستعرض الزمن متوافقة مع الغاية من موضوع الرواية و متوافقة مع ما يؤرق كاتبها من هاجس الزمن و مع روعة الترتيب الزمني المفارق في الرواية و قد حاولنا إحصاء هذا الكم الهائل للمصطلحات الخاصة بالزمن الموجودة في الرواية في ملحق الرسالة ما جعلنا نحكم على هذه الرواية بأنها "رواية الزمن" و لعل التعالق مع هذه المسميات كشف لنا كيف يخلق الأفق الجديد الذي بعثت فيه الحياة و النجاح في رهن الفهم و كيفية الرؤية و التعامل، فالغيطاني حول المصطلحات الجافة الباردة و عمقها عن طريق نزوعه الخيالي، الذي عمد إلى خلق لغة متفردة. و غير منظورها المفهوماتي المقنن إلى منظور جديد و تفاعل مفارق بناء و خلاق.

1- صوفية العتبات و تَفْسِرة* الزمن

1-1- الــعــتبات seuil**

تحيل عتبات النص على جملة من "الوحدات الأيقونية "*** و اللغوية المشكلة لتداولية الخطاب، و المحاورة لأفق انتظار القارئ في سياق تصيده و إثارة رغبته و إشتهائه السردي، و من ثمّ " فهي ترتبط مع النص المركزي بعلاقة مناصصة "[1].

اشتق مصطلح عتبات من عتبة " و هي قطعة أفقية من الحجر أو الخشب أو المعدن تسند أسفل الباب أو أعلاه "[2] و منه أصبح يطلق مجازاً على المدخل أو الأول أو البداية. و أول ما يلفت القارئ هو العنوان كأول عتبة.

1-1-1 مفهوم العنوان " définition du titre ":

أصبحت عملية الاهتمام بشعرية العنونة من أبرز الأمور البنائية في الشعرية الجديدة. لما تنطوي عليه عتبة العنوان من أهمية سيميائية كبيرة في تشكيل النص الروائي على النحو الذي يسهم إسهاما كبيراً في تطوير بنيته العامة.

و يأتي العنوان " في مقدمة الموجهات التي يمكن أن تستقطب فضول القراء من أجل العمل على حل مشكلات النص لذا بدأت إشكالية عتبة العنوان تشغل حيزاً استثنائيّاً في الدرس النقدي الحديث. إذ تكشف عن إمكانيات خطيرة في فهم النص

---

*: التفسير: ج تفاسير: التأويل و الكشف، الإيضاح، و قد أثرنا هنا إستعمال تَفْسِرة بدل تفسير لأن التَفْسِرة مصطلح يعني دم المريض يستدل به على علته و عليه استعملنا مصطلح تفسرة لنستدل بالعتبات على الزمن. لأننا لاحظنا أن العتبات أيضا تسرد زمنها و لكن بطريقة خفية. و تفسرت الشيئ كل ما استدللت به عليه – المنجد في اللغة و الأعلام – دار المشرق بيروت ص 583.

**: الجاري أن الكلام على العتبات يكون في الفصول الأولى. و قد أدرجناه في الفصل الرابع بسبب توافقه مع عنوان الفصل الذي يحتوي على كل ما له علاقة بالتصوف و تأثيره على الزمن الروائي – حيث تحاكى عتبة التجليات التراث الصوفي القديم ما يجعل زمنها روحانيا مطلقا.

***: الأيقونة: ج أيقونات، صورة قديس أو تمثاله(يونانية).

[1]: أحمد فرشوخ- حياة النص- دراسات في السرد- دار الثقافة- ص71.

[2]: المنجد في اللغة العربية المعاصرة- دار المشرق- بيروت- ص 944.

وتأويله و أظهرته الدراسات الحديثة مفتاحاً تأويليًا كاشفًا. تبقى أية دراسة نقدية للنص الإبداعي ناقصة من دون معاينته و النظر إليه بجدية "[1] توازي النظر إلى النص.

يعرف ابن منظور العنوان لغويًا بقوله في لسان العرب:

" قال ابن سيدة- العُنوان و العِنوان سمة الكتاب و عَنوَنَهُ و عِنوانًا و عنَاه، كلاهما: وسَمَهُ بالعُنوان.

و قال أيضًا:

و العُنيَان سِمَةُ الكتاب. وقد عَنّاهُ و أعناه و عَنوَنتُ الكتاب و عَنوَنتُهُ.

قال يعقوب:

و سمعت من يقول أطِن و أعِن أي عنونهُ و أختِمهُ.

قال ابن سيدة:

في جبهته عُنوَان، من كثرة السجود أي أثر."[2]

وفي المنجد جاء

"عَنوَنَ الكتاب. كتب عُنوَانَهُ، عُنوَانَ الكتاب و عِنوَانَهُ سمته وديباجته. و عنوان كل شيء ما دل ظاهره على باطنه. يقولون: الظاهر عُنوَان الباطن أي دليله "[3].

أما اصطلاحًا فهو:

" مجموعة الدلائل اللسانية من كلمات و جمل و حتى من نصوص قد تظهر على رأس النص لتدل عليه و تعينه، تشير الى محتواه الكلي لتجذب جمهـــــوري

---

[1] : محمد صابر عبيد- سحر النص من أجنحة الشعر إلى أفق السرد- قراءات في المدونة الإبداعية لإبراهيم نصر الله- دار فارس للنشر و التوزيع- ط 1 2008- ص 55.

[2] : ابن منظور- لسان العرب- م 15- دار صادر- بيروت- ط1- 1992- ص 106

[3] : المنجد في اللغة و الأعلام- دار المشرق بيروت- ط28- ص 534

المستهدف "[1] و قد يكون كلمة أو جملة مركبة الهدف منها توضيح مضمون. و إعطاء فكرة شاملة عنه، فأهمية النص لا تكمن في معرفة صاحبه بقدر ما يحمله العنوان من أهمية، فهو يجذب القارئ و يفتح إرادته لمتابعة النص الأدبي أو حتى العلمي.

مع بداية التوجه البنيوي " لم يعد هناك تأويل عنصر في النص بمعزل عن العناصر الأخرى، إذ أنّ مواطن الاختلاف و الانزياحات النصية، صارت تشكل بؤراً و علامات سيميائية "[2] هي منطلق لتحليل ينظمها و ينهض عليها تقدمه و استمراره.

لقد حظيت العناوين بأهمية كبيرة في الدراسات السيميائية، باعتبارها أحد المفاتيح الأساسية التي على الباحث أن يحسن قراءتها و تأويلها و التعامل معها كعتبة هامة (seuil) على الدارس أن يقف عندها و يتمعن فيها.

الملاحظ أنّ معظم الدراسات المعتمدة على مقاربة العنوان تعتبر ضرورية وتكشف عن الدور الذي تلعبه هذه العتبة الأولى و هي تقدم نصّاً مختزلاً لنص طويل. فالعنوان و النص يشكلان ثنائية حيث العنوان " مرسلة لغوية تتصل لحظة ميلادها بحبل سُري يربطها بالنص لحظة الكتابة و القراءة معًا. فتكون للنص بمثابة الرأس للجسد نظراً لما يتمتع به العنوان من خصائص تعبيرية و جمالية، كبساطة العبارة وكثافة الدلالة. وأخرى إستراتيجية إذ يحتل الصدارة في الفضاء النصي للعمل الأدبي"[3].

أعتبر العنوان أهم الأسس التي يرتكز عليها الإبداع الأدبي المعاصـــر. لذلـــك

---

[1]: رشيد يحياوي - الشعر العربي الحديث - دراسات في المنجز النصي - إفريقيا الشرق الأوسط - ص 115.
[2]: عبد العزيز بن عرفة - الدال و الاستبدال - المركز الثقافي - بيروت - ص 120.
[3]: شادية شقروش - سيميائية العنوان - في مقام البوح - لعبد الله العشي - محاضرات الملتقى الوطني الأول - السيمياء والنص الأدبي - منشورات جامعة بسكرة - 6و7 نوفمبر 200 - ص 25.

اعتنى به المؤلفون و تفننوا في صياغته خاصة في الإنتاج الروائي الحديث والمعاصر. حتى يأسر المتلقي و يلفته إليه فيكون حافزاً للبحث في العمل كله.

و منه اهتمت السيمياء بالعنوان إلى درجة أن أصبح هناك علم قائم بذاته يسمى علم العنونة « titrologie » " يدخل في عملية التأسيس الخطابي للنصوص الأدبية خاصة السردية منها، لهذا فالعنوان السردي يلعب دوراً بارزًا في لفت انتباه المتلقي لرسالته، وهو العنوان المفتوح على دلالات هلامية متعددة لرؤى المثقفين، وقد فطن المبدع العربي إلى أهمية العنوان، و أدرك وظائفه من خلال طريقة إخراجه، و مراعاة مقتضى الحال للمتلقين لهذا الإبداع "[1] الذي يعكس قراءتهم.

و العنوان الفاتن كالعشق من أول نظرة إما أن يفتنك فيقربك إليه متعجبًا مستعجلاً لفك رموزه و الكشف عن أغواره و إما أن يكون سطحيا و جافا ولا يقلق فضولك إليه و إلى نصه.

من هنا حرك العنوان وجع الكتابة الذي يصبح شيئاً فشيئاً وجع قراءة متكررة يتوحد فيها العاشق بالمعشوق إلى درجة التماهي ووصولاً إلى التطهير...

و كل هذا سببته النظرة الأولى التي تعتبر أول لقاء مادي محسوس بين المرسل من خلال عنوان النص. كعلامة لغوية و المتلقي. وهذه العلامة اللغوية لا تقدم نفسها للمتلقي بسهولة حيث غالباً ما تقدم مشفرة تحمل ألغازاً تحتاج إعمال الفكر لحلها، مع العلم أن الحل لا يكون نهائياً حيث يقدم كل قارئ قراءته للعنوان من خلال تأويله الشخصي و قد تكون معظم التأويلات صحيحة و مقبولة رغم تباينها. وهذه الدلالات تعطي في نهاية المطاف مفتاحاً يتغلغل به إلى قلب النص.

[1]: رضا عامر - حاتم كعب - مقاربة سيميائية في ديوان بسمات من الصحراء - لحسان درنون - عدد خاص ببحوث الملتقى الدولي الثاني - النص و المنهج - التراث و المنهج - منشورات المركز الجامعي بالبويرة - مجلة معارف العدد الرابع - أفريل 2008 - ص 99.

2-1-1 نشأة العنوان و تطوره: la naissance et l’évolution du titre :

لم تول النصوص القديمة شعرية كانت أو نثرية أهمية كبيرة للعنوان و تعتبره شيئًا هامشيًا لا يضيف شيئًا إلى نصه و لا يساعد في التحليل و بالتالي تجاوزت معه باقي العتبات المحيطة بالنص.

أما الدراسات الحديثة فقد أولت اهتمامًا كبيراً بالعنوان و اعتبرته بمثابة الاسم الحقيقي للنص حيث تقول نعيمة فرطاس في مداخلة لها بعنوان سيميائية العنونة عند الطاهر وطار. رواية الوليّ الطاهر يعود إلى مقامه الزكي أنموذجًا: " ولنتصور على سبيل المثال إنتاجًا أدبيًا بعيداً عن منتجه، و لا يحمل عنوانًا خاصًا به، إننا بالتأكيد سوف نقع في اللبس. و قد ننسبه إلى غير صاحبه، إلا أنه كما يدل العنوان الشخصي (l’adresse) على محل الشخص و إقامته الدائمة يدل العنوان على شخصية الإنتاج، كما أن العلاقة بين الاثنين (النص و العنوان)بالأساس « علاقة جدلية إذ بدون النص يكون العنوان وحده عاجزاً عن تكوين محيطه الدلالي. وبدون العنوان يكون النص باستمرار عرضة للذوبان في نصوص أخرى ».

من هنا نلاحظ أن العنوان مثل البطاقة الشخصية (carte d’identité) ومثلما تعرف البطاقة الشخصية بصاحبها يعرفك العنوان بنصه و لا يكتفي بهذا الدور فقط بل يتجاوزه إلى الإشهار بصاحبه و لفت الانتباه إليه.

و قد بدأت الدراسات في الثقافتين العربية* و الغربية اليوم، تدعوا إلى الاهتمام بالعنوان و خاصة الباحثون في مجال السميوطيقا و علم السرد و المنطق و الخطاب الشعري. كما أشاروا إلى وظائفه الهامة المرجعية و اللغوية و التأثيرية الأيقونية... أيضًا توصل الباحثون إلى وجود عدة أنواع من العناوين منها:

1- العنوان الدال

2- العنوان المباشر

3- العنوان المزدوج

4- العنوان الفردي

5- العنوان الوصفي

6- العنوان الرمزي...

***: الملاحظ من الدراسات القائمة حول العنوان أنّ قصب السبق يرجع للدارسين المغاربة الذين تفننوا في دراسة العنوان إلى درجة أن أفردوا له كتباً خاصة تعرفه و تحلله و تصنفه.أيضًا ساهم المشارقة في دراسته و لكن دراستهم محتشمة نوعًا ما.**

عدّد هذه الدراسات الأستاذ رضا عامر و حاتم كعب في مداخلة مشتركة بينهما بالملتقى الدولي الثاني حول التراث الشعبي و المنهجي بالبويرة على النحو التالي:

1- محمد عويس (العنوان في الأدب العربي. النشأة و التطور) مكتبة الأنجلو مصرية، القاهرة مصر، ط1-1988.

2- شعيب حليفي (النص الموازي في الرواية، إستراتيجية العنوان) منشور في مجلة الكرمل الفلسطينية في واحد و عشرين صفحة. العدد 46. سنة 1996.

3- جميل حمداوي (مقاربة العنوان في الشعر العربي الحديث و المعاصر) تحت إشراف الدكتور محمد الكتاني- نوقشت بجامعة المالك السعدي. كلية الأداب و العلوم الإنسانية (تطوان) بالمغرب سنة 1996 تتكون من 562 صفحة من الحجم الكبير.

4- محمد شكري الجزار (العنوان و سميوطيقا الاتصال الأدبي) الهيئة المصرية العامة للكتاب- مصر ط1-1998.

5- جميل حمداوي (مقاربة النص الموازي في روايات بنسالم حميش) أطروحة دكتوراة الدولة، ناقشها الباحث في 19 يوليو سنة 2001بجامعة محمد الأول بوجدة - تحت إشراف الدكتور- مصطفى رمضاني يراجع رضا حاتم كعب ص 101.

لقد تطورت دراسات العنوان إلى درجة أن أصبح النقاد الغربيون يدعون ويحرصون على أن يكون هناك علم قائم بذاته يهتم بدراسة العنوان و كل ما يتعلق به و ما يتولد عنه من تأويلات و دلالات.

سمي العلم الذي يدعون اليه و يبشرون به بعلم العنونة (titrologie) يساهم في صياغته و تأسيسه باحثون غربيون معاصرون منهم:

1- جيرار جنيت G.Genette.

2- هنري متران H.metrrerand.

3- لوسيان غولدمان L. Goldmann.

4- شارل كريفل Ch.Grivel.

5- وروجر روفر Rofer.Roger.

6- ليوهوك Léo.Hoek.

يعتبر هذا الأخير المؤسس الفعلي " لعلم العنونة " وخاصة بعدما ظهر كتابه (سمة العنوان) 1973.

وبالإضافة إلى الاهتمام بالعنوان دعوا إلى الاهتمام بالعتبات بصفة عامة كلوسيان غولدمان و جيرار جنيت من خلال كتابين وهما " الأطراس " و " عتبات " حيث يعتبر هذا الأخير دراسة هامة قائمة على أسس ممنهجة في دراسة العنوان بصفة خاصة و العتبات بصفة عامة. فلم يعد هناك تأويل عنصر في النص الأدبي بمعزل عن العناصر الأخرى. و أدرك النقاد أن مواطن الاختلاف و المفارقات النصية أصبحت تشكل بؤرا و علامات سميائية هي منطلق التحليل ينظمها و ينهض عليها تفتحه و خلوده.

3-1-1 تشكيل العتبات:

يتخذ تشكيل الغلاف الخارجي النصوص العربية و الغربية أنواعًا مختلفة أهمها:

1-3-1-1 **التشكيل الواقعي**:

في هذا النوع يختار الرسام حدثا مهما من داخل الأحداث الروائية و غالبًا ما يكون حدث التأزم و العقدة يساعد القارئ في الربط بينه و بين ما تحتويه الرواية. حيث يتخيل المتلقي أحداث الرواية و هي تتحرك في مخيلتة كأنها أمامه.

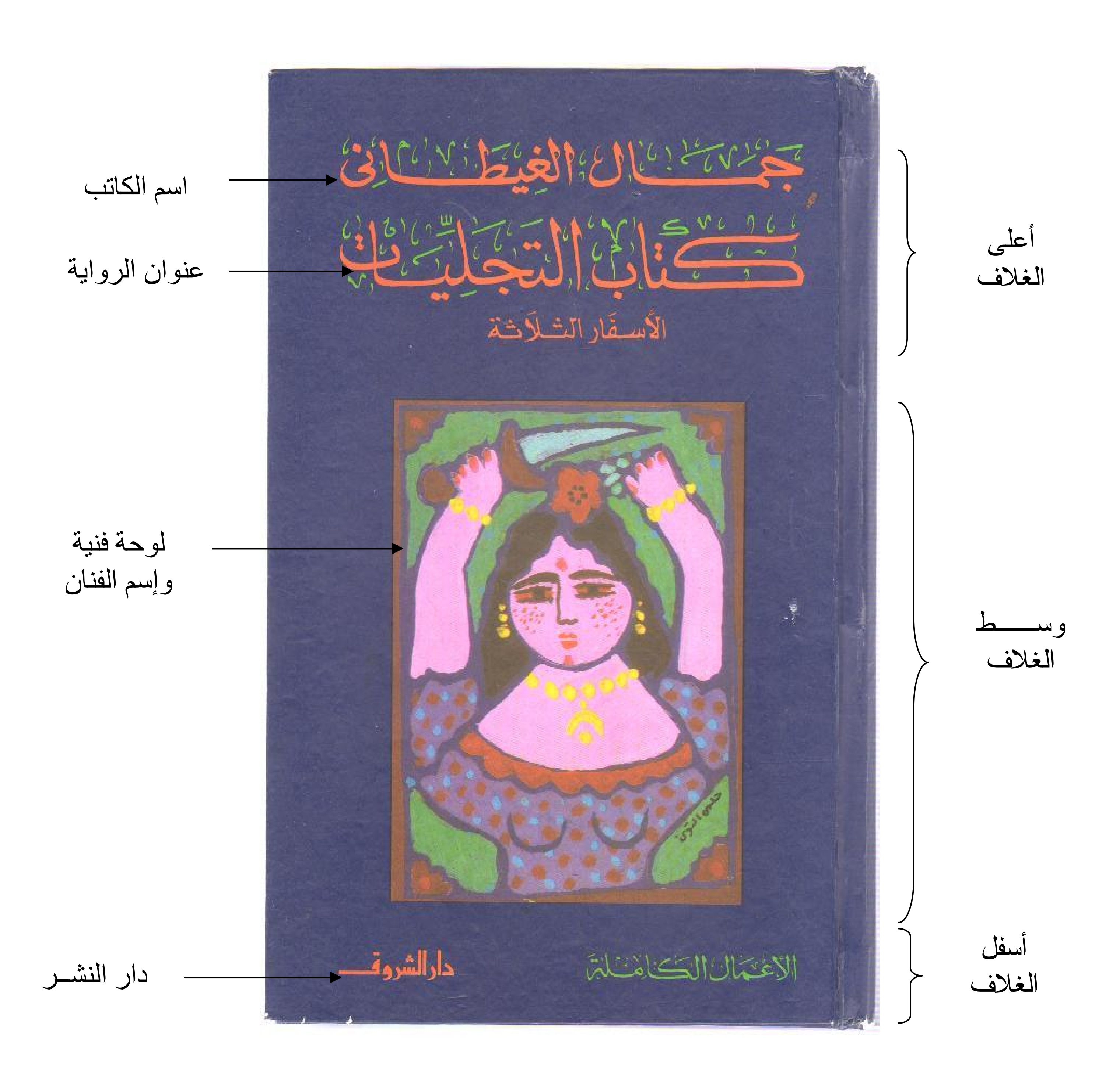
أحيانًا تحتوي صفحات الرواية في الداخل رسومات مماثلة، بعد كل فصل أو عند فصول معينة.

2-3-1-1 **التشكيل التجريدي**:

هذا النوع أكثر التباسًا على المتلقي و غموضًا. فالتجريد يحتاج إلى إعمال مطول للفكر. وخبرة فنية عالية لإدراك دلالاته وفك رموزه. هنا يكون القارئ محظوظا إذا توصل إلى قراءة للتشكيل وعبقريًا و هنا تختلف التأويلات وقلما تتقارب بين النقاد. وغالبًا ما تبقى هذه الرسوم عذراء صعبة المنال.

2-1 تشكيل عتبات التجليات:

قبل الدخول في الموضوع ارتأينا أن نورد للمتلقي صفحة الغلاف كاملة. حتى نمنحه فرصة التطلع إلى غلاف التجليات إن لم يتوفر عنده وحتى يشاركنا محاولتنا التأويلية مشاركة ملموسة و بقرب أكثر:



إسقاط التراث على عتبة التجليات

1-2-1 الشعرية التراثية للغلاف الأمامي:

صفحة الغلاف إذن هي أول عتبة يلمحها القارئ من النص الروائي ككل، أو كما قلنا أن هذه العتبة هي بمثابة النظرة الأولى فإما أن يتعلق المتلقي بها عبر محاورتها الخفية و إما أن ينفر منها تاركاً إياها وراءه دون أية مبالات.

و الملاحظ أن هذه العتبة العليا قد ضمت عدة وحدات لغوية و أيقونية ترتبط مع المحتوى الداخلي للنص بعلاقة مناصصة يتصدرها:

أولاً: اسم الكاتب } **الأعلى**
ثانيًا: اسم الكتاب

ثالثاً: لوحة فنية } **الوسط**

رابعًا : دار النشر } **الأسفل**

نعود الى هذه الوحدات المتضمنة في العتبة العليا و نحاول تحليل و تأويل كل واحدة على حدى:

1-2-1-1: اسم المؤلف

هو أول ما يظهر على واجهة الكتاب معلقًا في السقف باللون الأحمر، وبالتالي فان اسم المؤلف هو علامة لغوية تدل على كاتب الرواية، حيث أن قيمة المؤلف هي قيمة متعالية فوق قيمة البحث تفخر و تُخبر بـــ " أنا أكتب ". فالنظام القولي لا يكسب نصيته من بنيته الداخلية فقط و إنما يتدخل فيها المبدع أيضاً.

وطبعًا اسم المؤلف علامة لغوية لا يمكننا أن نؤولها أو أن نتطلع إلى أبعادها الدلالية و الخفية.

2-1-2-1: عنوان الرواية و علاقته بالزمن:

يعقب اسم المؤلف في سقف الصفحة مباشرةً اسم الرواية بنفس اللون الذي كتب به اسم المؤلف و أيضًا بنفس الحجم و نفس الخط. و مجملين معًا بحروف متطايرة حولهما و ببعض الحركات: كالضمة و الشدة و الفتحة و الفاصلة...
و بلون مخالف و هو الأخضر ما يعطي الصفحة مسحة تراثية يستشفها القارئ عند أول تلقي.

إذن عنوان الرواية هو:

كتـــــاب التجليــات
الأسفار الثلاثة

-أ- **كتاب:**

أول كلمة تلفت نظر قارئ هذا العنوان هي كلمة: " كتاب " ما يجعـــل أي متلقـــي يصادف هذه الرواية في مكتبة أو في معرض مثلاً وهو غير متخصص في الأدب ولا يعرف جمال الغيطاني يحسبها كتابًا صوفياً حيث التصوف هو " الوقوف مـــع الآداب الشرعية ظاهراً فيسري حكمها من الظاهر في الباطن و باطنـــاً فيـــسري حكمها من الباطن في الظاهر. "فيحصل للمتأدب بالحكمين كمال منتهـــي للمزيـــد. محذور عن مزاجه النقائص. وبذلك يكون القلب، باطنًا و ظاهراً وقاية للحق فـــلا يرجع منه إلى الحق إلا ما أخذ منه تخلقًا. وهي الخلق الإلهية المصونة عما ينافي كماله."[1]

[1]: عبد الرازق القاشاني- اصطلاحات الصوفية و يليه رشح الزلال في شرح الألفاظ المتداولة بين أرباب الأذواق و الأحوال- ضبطها و صححها و علق عليها الشيخ الدكتور عاصم ابراهيم الكيالي الحسيني الشاذلي الدرقاوي- دار الكتب العلمية- بيروت لبنان- ط1- ص 266.

لكن التجليات هي رواية و ليست أدبًا شرعيًا صوفيًا. فما الداعي يا تـــرى إلى تسميتها بكتاب بدل رواية ؟

لقد استفاد جيرار جنيت من ليوهوك في تمييزه بين العناوين " الموضوعاتية titres thématiques التي تحيل على موضوع النص و بين ما يسميه بالعناوين الخطابية titres hématiques التي تحيل على النص في ذاته و على موضوعه في آن. و أدرج تحت هذا النوع الأخير العناوين التجنيسية titre générique و العناوين التي تبدو بعيدة عن أي توصيف تجنيسي و لكنها تحيل على النص ذاته"[1].

فمصطلح " كتاب " هو جمع لــ " كُتْب و كُتُب. ما يكتب فيه سمي بذلك لجمعه أبوابه و فصوله و مسائله "[2]. و لا يحيل إلى جنس بعينه ما يدل على تداخل الأجناس بحثًا عن تجريب جديد و هذا هو ما يسعى إليه الغيطاني إنه « الإبداع »« la création » الذي يعني " الخلق الفني و تتميز اللفظة في هذا السياق بتجردها عن كل شحنة تقييمية معيارية، و هي بذلك خالية من الصبغة المدحية التي تكتنفها في سياقات أخرى "[3] فالتفنن و المفارقة هو سمة الحداثة التي أثرت في الإبداع الأدبي شعراً و نثراً. وأهم ما يعنينا من جوانب التأثير الحداثي في الرواية هو علاقة الحداثة بالتصوف. فمن المؤكد أن الحداثة و التجريب يحملان من الخصائص ما يتفق مع التصوف ومـــن ذلـــــك الغمـــوض " فالوضوح المطلق ليس حداثيًا، كما تنص الحداثة على رفض الغرض في المضمون، وقد أدى بها هذا الاتجاه إلى تأكيد فردية الإنسان المطلقة عن طريق تأكيد اللاوعي و الجنوح إلى عالم الأحلام. وعدم مواجهة الواقع، الأمر الذي أدى

---

[1]: **خالد بلقاسم- أدونيس والخطاب الصوفي- دار توبقال للنشر- ط1 2000- ص 126.**
[2]: **المنجد في اللغة و الأعلام- ص 670.**
[3]: **عبد السلام المسدي- الأسلوبية و الأسلوب- الدار العربية للكتاب- ص 138.**

إلى شيوع الإحساس بالاغتراب Aliénation و معاناة العذاب والاغتراب و الأحلام من خصائص التصوف. كما أن الانصراف من الحياة أو الانسحاب من الحياة يعد خصيصة صوفية أصلية "[1] و كتاب التجليات أسفار واغتراب وشطحات صوفية بعيدة عن الواقع.

من خلال أول كلمة في العنوان « كتاب » يصرح بتمرده عن ما هو مألوف في الكتابة الروائية و القصصية. لتجريب تقنية الكتابة الصوفية لعلها تنير النص الروائي و تعطيه أبعاداً رمزية لا يمكنه أن يتوفر عليها بدون التماسها في الكتابة الصوفية.

كلمة كتاب في العنوان إذن " لا تحيل على جنس بعينه و إنما هي مشدودة إلى تقليد كتابي تواتر في عناوين مصنفات بعض الصوفية "[2] ومنها كتابات ابن عربي المسبوقة في أغلبها بمصطلح كتاب ونذكر من بينها:

- كتاب الفناء في المشاهدة.
- كتاب الأسرى إلى مقام الأسرى.
- كتاب الجلال و الجمال...

أيضًا نجد استعمال هذا المصطلح في كتابات النفري نذكر منها:

- كتاب المواقف و المخاطبات.

ومثلما تعلق الروائيون بالكتابة الصوفية تعلق الشعراء على رأسهم علي أحمد سعيد أو أدونيس الذي يطلق على دواوينه أسماء تواترت عند الصوفيين مثل « كتاب التحولات و الهجرة في أقاليم النهار و الليل ».

[1]: ابراهيم محمد منصور- الشعر و التصوف- الأثر الديني في الشعر العربي المعاصر (1945- 1995)دار الأمين للنشر و التوزيع- ط1999- ص 90.

[2]: وذناني بوداود- جمال الغيطاني و الرواية الصوفية -ص 12.

نعود إلى عنوان روايتنا لنستمر في تشريحها متجاوزين كلمة الكتاب الى كلمة التجليات المسندة إليها:

- ب التجليات:

ما أعمق هذه الكلمة و ما أكثر تواردها في المصطلحات الصوفية. إن التَجَلِي من " تَجَلَّى، تَجَلِيا الشيء- ظهر و تكشف "[1] أما التجلي في اصطلاحات الصوفية للقاشاني يعني " ما يظهر للقلوب من أنوار الغيوب "[2] وهو مقسم إلى ثلاثة أقسام:

- التجلي الأول:

هو التجلي الذاتي " وهو تجلي الذات وحدها لذاتها. وهي الحضرة الأحادية التي لا نعت فيها و لا رسم. إذ الذات هي وجود الحق المحض وحدته عينه. لأن ما سوى الوجود من حيث هو وجود ليس إلا العدم المطلق. وهو اللاشيء المحض، فلا يحتاج في أحديته الى وحدة و تعيّن يمتاز به عن شيء، إذ لا عين غيره فوحدته ذاته، وهذه الوحدة منشأ الأحدية و الواحدية، لأنها عين الذات من حيث هي. أعني لا بشرط شيء أي المطلق الذي يشمل كونه بشرط أن لا شيء معه وهو الأحدية، و كونه بشرط أن يكون معه شيء، و الواحدية والحقائق في الذات الأحدية كالشجرة في النواة، وهي غيب الغيوب "[3].

- التجلي الثاني:

هو الذي يظهر به أعيان الممكنات الثانية التي هي شؤون الذات لذاته تعالى " وهو التعين الأول بصفة العالمية و القابلية. لأن الأعيان معلوماتــه

[1]: **المنجد في اللغة و الأعلام - ص 99.**
[2]: **عبد الرزاق القاشاني- اصطلاحات الصوفية- ص 17.**
[3]: **أبو حامد الغزالي- كتاب الاملاء في اشكالات الاحياء- دار المعرفة- بيروت- ص 16.**

الأولى و الثانية و القابلة للتجلي الشهودي، و للحق بهذا التجلي نزول من الحضرة الأحدية الى الحضرة الواحدية بالنسب الأسمائية "[1].

وهناك تجلي آخر التجلي الشهودي و يقصدون به ظهور الوجود المسمى باسم النور " وهو ظهور الحق بصور أسمائه في الألوان التي من صورها، و ذلك الظهور هو نفس الرحمان الذي يوجد به الكل "[2].

و الملاحظ من هذه التعريفات أنّ المتصوفة اهتموا بالتجلي وهو ما ينكشف و يظهر للصوفي لحظة المكاشفة بينه و بين خالقه.

يؤكد الغيطاني مرةً أخرى ومن خلال هذا المصطلح مدى استحضاره للحالة الصوفية و العنوان منقولاً حرفيًا إذا ما أعدنا إسناد كلمة كتاب إلى التجليات.من كتاب التجليات لابن عربي[3] وقد وجد في هذا الكتاب مئة وتسع تجلي، بدءاً من تجلي الإشارة من طريق السر و ختامًا بتجلي ذهاب العقل.

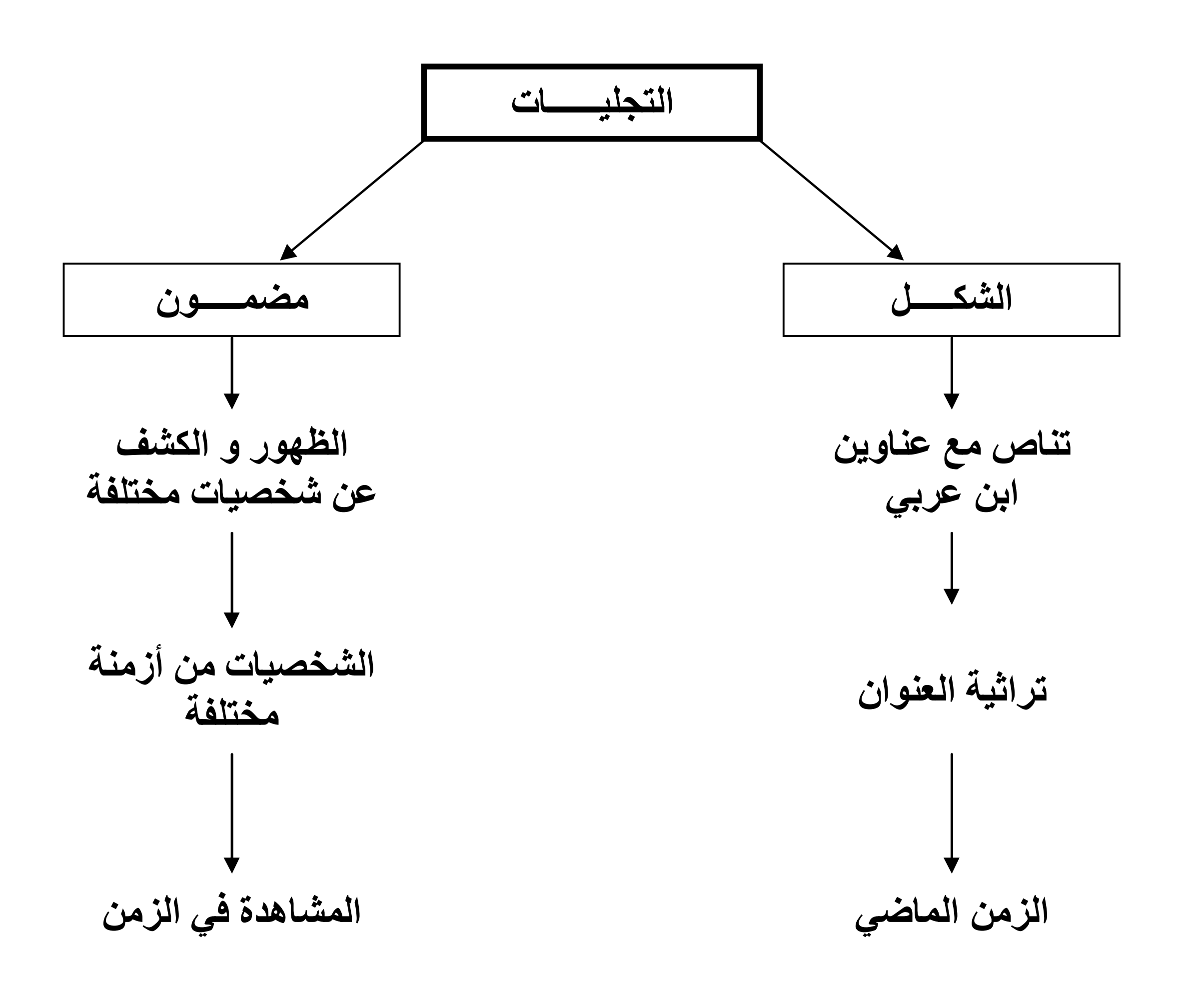
إذن فالتجلي هي كلمة تراثية تعني الكشف في الزمن لأن رحلة الغيطاني عبارة عن رحلة في الزمن:

---

[1]: عبد الرازق القاشاني- المرجع السابق- ص 17.

[2]: معجم إصطلاحات الصوفية- ص 17.

[3]: الشيخ الأكبر. محي الدين محمد بن علي بن محمد بن أحمد.ابن عربي- الحاتمي الطائي- رسائل ابن عربي- وضح حواشيه محمد عبد الكريم النمري- منشورات محمد علي بيضون- دار الكتب العلمية-ط1- 2001- ص 322.



تراثية العنوان و المشاهدة في الزمن

و بذلك يجد قارئ تجليات الغيطاني نفسه أمام رواية تفارق نمطية الرواية، فمحاورتها صعبة تمامًا كما النصوص الصوفية التي تناصت و تعالقت معها.

نعود إلى تشكيل العنوان ومواصلة تشريحه فعنوان الرواية « كتاب التجليات » يعقبه شطر ثاني في أسفله و بخط أصغر لكن بنفس اللون وهذا الشطر الثاني من العنوان هو:

ج- الأسفـــار الثـــــلاثــــة

هو أيضًا تناص " intertextualité "[1] و أشهر من اهتمت به كريستيفيا وصار رأيها هذا متداولا و التناص هنا ليس " صريحاً " وإنما " ضمني " يذكرنا من سياق الكلام بابن عربي:

- كتاب الإسفار عن نتائج الأسفار –

واحتواء كتاب التجليات للغيطاني على ثلاثة أسفار ليس اعتباطيًا اذ بامكانه أن يذكر سفرين أو أربع أسفار لكنه ذكر ثلاثة حسب ما جاءت به الصوفية و ما أورده ابن عربي في كتابه الإسفار عن نتائج الأسفار بقوله: " أما بعد فان الأسفار ثلاثة لا رابع لها. أثبتها الحق عز وجل وهي سفر من عنده و سفر إليه، و سفر فيه وهذا السفر فيه هو سفر التيه و الحيرة. فمن سافر من عنده فربحه ما وجد وذلك هو ربحه. ومن سفر فيه لم يربح سوى نفسه. والسفران الأولان لهما غاية يصلون إليها ويحطون عن طريق في البر و طريق في البحر "[2].

الملاحظ في كتاب رسائل ابن عربي الذي وضع حواشيه محمد عبد الكريم النمري أنّ كتاب الإسفار عن نتائج الأسفار يتبع مباشرة كتاب ابن عربي التجليات

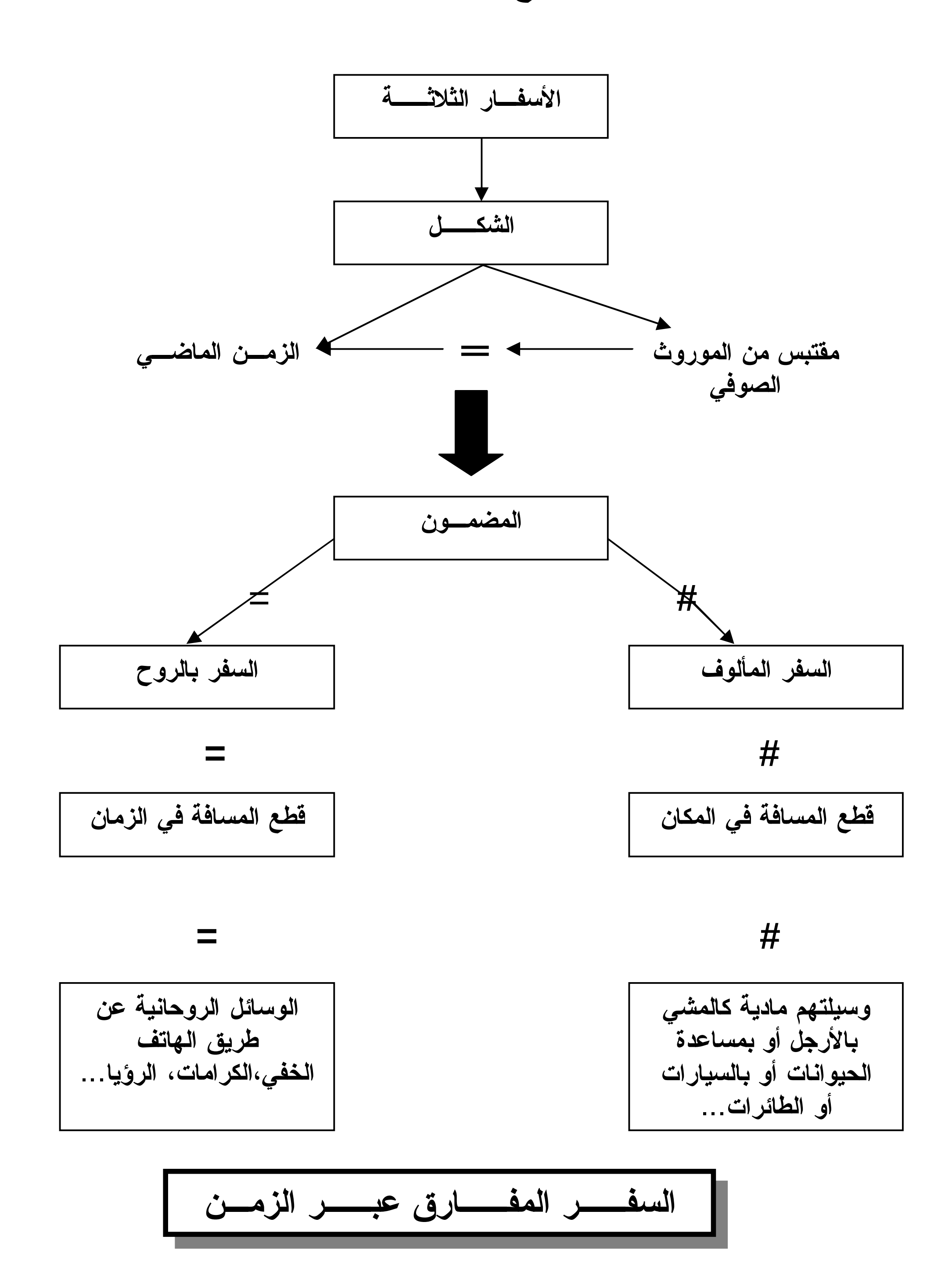
---

[1]: يراجع- عبد السلام المسدي- المصطلح النقدي- مؤسسات عبد الكريم بن عبد الله- للنشر و التوزيع- تونس- ص 119.

[2]: محي الدين ابن عربي- رسائل ابن عربي- ص 352.

ما يدل على أن الغيطاني لم يتبع كتاب التجليات بالأسفار الثلاثة اعتباطيًا وإنما قصد إليه هنا أيضًا و تأثر به فلم يبذل كبير جهد في ربط الشطر الأول من العنوان بالشطر الثاني.

و من خلال الترسيمة يتضح ما نود قوله:



و من هنا إستدللنا بالعتبات للسفر في الزمن و طبيعة زمرته الروائية و من هنا يتأكد تأثر و تعالق الغيطاني بالتراث الصوفي وخاصة كتابات الشيخ الأكبر محي الدين محمد بن علي بن محمد بن أحمد ابن عربي الحاتمي الطائي.وإعجابه بما ترك من أثار في المعرفة الصوفية دون أن يؤدي به إلى حدوث خلل ما في عمله الفني و لا يحتاج قارئ عنوان كتاب التجليات للغيطاني للوصول إلى مصدره. فمع النظرة الأولى للعنوان تنعكس أشعته اللامرئية إلى روحك و حينها ينتابك إحساس عميق بأن ما تنظر إليه أو ما تقرؤه يخرج من مشكاة الصوفية. و الصوفية كفكر روحاني ساعدت الكاتب بفضل الجانب الروحاني من السفر في الزمن.

3-1-2-1 اللوحة الفنية تراث و تاريخ:

هي مناصصة أيقونية icône تستنسخ نموذجًا وبالتالي هي إشارة تحتفظ بخصائصها المعنوية حتى ولو لم يكن مرجعها موجوداً، بمعنى أنها تدل بموجب علاقة مشابهة بينها وبين مدلولها وعليه فان الصورة بالنظر إلى موضوعها أيقونة.

فالصورة أو الرسم معيار للكتابة حيث يفهم على أنه فن بصري عندما يحول الصورة الواقعية المشدودة بمنطق الواقع إلى صورة بصرية من منطق آخر هو منطق الخطوط و الألوان و العواطف. كما يفعل نفس الشيء عندما يحول الصورة الذهنية التي تكمن في معاني الكلام الذي يؤلــف النــص فــي الكتابــة و الاستعانة بالطاقة البصرية في إكتناه الموضوع ضرب من التوكيد على أسبقيته في الاتصال. ولا تهدف الصورة المصاحبة للنص الروائي إلى محاكاة الواقع الحرفي، بل ترمي إلى الترميز وإضفاء البعد القيمي على الأشياء لتمرير خطاب ما. أو قيمة من القيم "فالفنان عندما يرسم لا يهدف إلى نقــل الشـــيء بمفهومـــه

الواقعي، فالرسوم العفوية مساعدة على التخيل المفتوح وهي بذلك ضرب من الإنشائية التصورية. فلا يمكن تجاوز خطوط الرسوم المجسدة للواقعية لأنها اكتفائية محدودة الأبعاد "[1] وهكذا فالفنان عندما ينشىء الرسم التعبيري لا يعني بتسجيل الجزئيات و الحقائق المكونة له، بل يسعى إلى تحقيق تعبيرات حسية أعمق من الحقائق الملموسة، بدافع من الانشاء و الابتكار تمامًا كما يفعل الفنان الكبير « حلمي التوني » مع لوحة التجليات.

صورة عنوان « التجليات » ذات سيمياء تستعير مؤشراتها الدالة من متن الرواية المفارقة التي تحمل العديد من المتناقضات « سلام وحرب- دين ودنيا- ماضي و مستقبل- حياة و موت...» تمامًا كما تحمل المرأة التقليدية على غلافها غصن الزيتون و خنجر...

وقد يذهب توقع الدلالات المرموز إليها في أجزاء الصورة بالمتلقي المدرك ببصره كل مذهب " إلا أنه لا يمكن أن يحيد عن الإطار –لاسيما- بعد قراءة المتن أو بعضه، أما إذا اكتفى بصورة الغلاف فانه لا يطمئن إلى احتمالاته ومقارباته مهما أحكم التأويل، لذلك تظل صورة العنوان مجدية رسالية في العمل الأدبـــي النزيـــه

و رغم الغاية التجارية و التزيينية - ورغم عدم كفايتها في الإرسال التام لمدلولات الخطاب"[2] ولا أحد يمكنه أن يتجاهل مدى التأثير الذي بات يمارسه قطاع السمعي البصري في عملية الإبداع الفني و الأدبي " إذ القريحة و الخيال و الملكة استفادت كثيراً مما تحقق من مكاسب على صعيد تقدم التقنية و التكنولوجيا.

---

[1]: - عبد القادر عميش - قصة الطفل في الجزائر- دراسة في المضامين و الخصائص- دار الغرب للنشر و التوزيع- ص 213-214.

[2]: محمد الأمين خلادي- من علامات الرواية المثقفة ميراث و استيراث في الخطاب السردي الجزائري المعاصر- مجلة معارف- العدد الرابع- أفريل 2008- ص 249.

وبات لذلك التقدم أثره على حاسة الاستقبال عند المتلقي، إذ تطورت القابليات على إيقاع التوسع الباهر الذي تم للفنون "[1] نتيجة تفاعلها مع التطور التكنولوجي.

أول ما يلفت إنتباه من اللوحة هي صورة المرأة التي تبدو عربية أصيلة.

للمرأة شعر أسود طويل تتوسطه وردة حمراء والوردة الحمراء رمز للحب "فالأحمر لو وظف لتشخيص وردة ما، فهو أجمل، وأما إن قصد به الدلالة الدموية في الجريمة و القتل فهو مشين مذموم مستقبح "[2].

ولون الشعر الأسود يلائم البشرة البيضاء، وكذلك كانت المرأة العربية وكان تذوق العربي للجمال. ومن تمام الانسجام أن يكون هذا الشعر طويلاً متسقًا مع قوام المرأة، وكذلك كانت المرأة العربية و كان ذوق الرجل.

أما عن شكل عينها فهو أيضًا الشكل المناسب للمرأة العربية من حيث الاتساع والكحولة التي تغنى بها الشعراء قديمًا، قال عمرو بن معد يكرب:

كأن الإثمد الجاري فيها ♣ يسف بحيث تبتذر الدموع"[3]

هذا بالنسبة إلى الجمال الجسدي الظاهر، و بالنسبة للملابس فان المرأة ترتدي فستان باللون البنفسجي ومنقط بالألوان الأصلية التي يصنع منها البنفسجي « الأحمر والأزرق » أما في الصدر فمزين بالأحمر وشكله دائري ما يجعلك تحكم عليه من النظرة الأولى أنه فستان مصري تقليدي.

عدا الملابس تتزين المرأة في اللوحة بحلي ذهبي و حلي المرأة العربية من أخص خصائصها في كل عصر، تضيف بها إلى جمالها جمالاً وتزهى به وتفاخر

---

[1]: سليمان عشراتي - الخطاب السياسي و الخطاب الإعلامي في الجزائر- مدارسة لسيمونتيك القول و الفعل والحال- دار الغرب للنشر و التوزيع وهران الجزائر 2003- ص 78.

[2]: عبد القادر عميش - قصة الطفل في الجزائر- ص 231.

[3]: يراجع- أحمد محمد الحوفي- الغزل في العصر الجاهلي- دار القلم بيروت لبنان- ص 9.

وتكاثر. وتختلب ألباب الرجال، وقلما تبدو المرأة عاطلاً من الحلي و إن قيل إنها غنيت بجمالها من حليها. لهذا لم يذكر إلا قلة من الشعراء أن المرأة عاطل. وغالبًا ما تكون قلائد العنق من ذهب كالعقد الذي ترتديه المرأة في اللوحة " قال المرقش الأصغر:

تحلين ياقوتا و شذر و صيغة ♣ و جزعا ظفاريا و دار توائما"*[1]

أما الأذن فلها أقراط من ذهب تماماً كالتي تغنى بها " المرقش الأكبر أن لقرطها ذلال جميلة:

يهدلِهن في الآذان من كل مذهب ♣ له ربذ** يعيا به كل واصف"[2]

كما لا ننسى أنها تزين يدها بسوار ذهبي جميل في اليد اليمنى و اليسرى.

هي إمرأة تحمل رمز المرأة العربية التي لها شأن في المجتمع فلا تحمل الخنجر أو السيف و لا ترتدي كل ذلك الحلي إلا إمرأة لها مكانة و مال و جاه، هي مرأة عربية مصرية لها شأن و جاه في المجتمع أو في "مصر" فالحلي و الملابس تزين بها المرأة يحيل على نساء مصر و بالتالي تعكس تراث و تاريخ مصر القديم و هنا نكون قد حاولنا أن نستدل بعتبة التشكيل على الزمن.

تحمل هذه المرأة في يدها اليمنى غصن زيتون و تحمل في اليد الأخرى خنجراً. تمامًا كما حمل تراثنا العربي الإسلامي السلام و التسامح و المحبة في يد و حمل الجهاد حتى الشهادة في اليد الأخرى دفاعا عن هويتنا العربية الإسلامية التي لا تساوم. ثم إن السيف رمز لتاريخنا الزاخر بالأبطال و البطولات و الزيتون

***: تحلين: لبس الحلي**
- الشذر: اللؤلؤ أو قطع صغار من ذهب
- صيغة: ما يصنع من الذهب
- الجذع: بفتح الجيم و كسرها(الخرز اليماني) و هو من أنفس الجواهر.
- ظفار: بلد اليمن
- توائم: إثنين إثنين
[1] : أحمد محمد الحوفي –الغزل في العصر الجاهلي-ص 127.
****: ربذ: عذبة**
[2]: أحمد محمد الحوفي-الغزل في العصر الجاهلي- ص 137.

أيضا رمز السلام يرجع إلى عهد سيدنا نوح عليه السلام حينما حملت الحمامة في منقارها غصن الزيتون مبشرة بالبر و بالأمان و النجاة.

هكذا أسقط الكثير من الشعراء و الأدباء ملامح المرأة على الوطن و على الأمة العربية و الإسلامية، لأن المرأة وهي الجمال الفاتن الذي يطمع فيه. فيدافع عنها وتراق الدماء من أجلها. والمرأة هي منبع العطف والحنان، الأم التي تعطى من غير مقابل وكذلك الوطن. ولعل قارئ رواية التجليات بهذا التأويل قد حقق زاوية مقروئية ويبقى مفتوحًا على التأويل وتلكم هي شعرية العتبات الأدبية. فبعد عناء وجهد في محاولة نحو الوقوف على قراءة العنوان ولوحة عتبات التجليات. تجدنا في الأخير غير قارين رغم التأويل الذي وصلنا إليه.فعتبة الغلاف على ما يبدوا لعوب بوجوه عديدة.لا تروي ظمأ العطشان ولم تروينا وإنما جعلتنا بعد أن ظننا أننا كشفناها وانتهكنا أغوارها نعيد الأسئلة من جديد.

ربما يعني الغيطاني بصورة المرأة على الغلاف تاريخ الأمة العربية الإسلامية ؟ أو ربما يعني بالمرأة الحياة التي تحمل لنا الخير والشر مثل رواية التجليات التي تنبي على ثنائية الموت والحياة؟

أو ربما...؟

1-3 عتبة الغلاف الخلفي:

1-3-1 السبق الزمني للإبداع على النقد:

بعد التطرق لأول عتبة يقف عندها المتلقي و هي صورة الغلاف الأمامية سنتطرق لثاني عتبة و هي صورة الغلاف الخلفية وقد اعتبرناها ثاني عتبة لأن المتلقي يتفحصها مباشرة بعد تفحصه للغلاف الأمامي و قبل فتح الكتاب. تتصدر هذه العتبة صورة الكاتب الفتوغرافية باعتبارها علامة أيقونية تدل على منتج البحث و هي ذات دلالة قصدية. فالنظام القولي لا يكتسب نصيته من بنيته الداخلية فحسب بل يتدخل فيها كذلك منتجه. و لا أحد ينكر أن المؤلف قيمة متعالية فوق قيمة البحث تهجس بـــ " الأنا أكتب ".

في التجليات تنازل جمال الغيطاني عن مكان صورته للمرأة المرسومة على اللوحة في الصفحة الأمامية للغلاف. كأن هذه المرأة العربية المرسومة من قبل حلمي التوني على اللوحة هي صاحبة كتاب التجليات و كأن هذا التشكيل المفارق قد دعم به جمال الغيطاني قاصداً أو غير قاصد المدرسة البنيوية التي تركز على دراسة الموضوع في ذاته من أجل ذاته.

ولهذه العتبة أيضا علاقة بالزمن فلو أجرينا عليها بعض الحسابات الزمنية. نجد أنها متأخرة في الزمن. تأتي بعد كتابة التجليات و بعد الانتهاء منها. و هذا طبيعي لأن زمن الكتابة النقدية هو دائما زمن متأخر يأتي بعد الكتابة الإبداعية.

فبالآراء النقدية المختلفة زيّن جمال الغيطاني غلاف روايته. ولعله فخور بهذه الدراسات حول التجليات، كما تزيد الكتاب قيمة فوق قيمته أو بعبارة أوضح تبرز قيمته و مفاتنه للقارئ الذي لم يتطلع إلى معرفة ما يحتويه لباب الرواية، ومن حق المؤلف أن يزيد عتباته فتجذب المتلقي بطريقتها الفنية إلى روح الموضوع.

4-1 عتبة التمهيد:

1-4-1 تلخيص أحداث الرحلة المدونة استرجاعا:

ثالث عتبة يتلقاها متلقي كتاب التجليات بعد عتبتي الغلاف وبعد فتح الكتاب وتقليب صفحاته الأولى من الداخل هي عبارة عن مقدمة تشد انتباه القارئ " إنها قراءة يمارسها المؤلف على نصه ليوجه القارئ إلى استراتيجيات الاستقبال لديه و يحدد مسارات تلقيه "[1] فمن خلال كلمة التقديم يمهد الروائي " للقارئ دخول عالم الرواية المليء بالمتاهات "[2] فبعد أن رجع الغيطاني من سفره و هجرته التي كانت منه وفيه و إليه و بعد أن كاد يصل إلى أصله و ينفذ إلى أسرار النار و النور والليل و النهار و الشمس و القمر و البرق ونسيم الصبا و خلق الندى و الرجع والصدى و الغايات و سلمى و ليلى و اختفاء الشفق و تعاقب الفصول و بعد أن نعم بأجمل صحبة وأنعم عليه مولاه بالرفقة و علمه مما لا يعلم و بعد فراقه للأهل و الوطن حيث قطع اليباب و اخترق الحجب و تساقطت أمامه كل الحواجز التي لا تقدر على اجتيازها الطبيعة الإنسانية وبعد...

بعد رجوعه و اكتمال إيابه من سفره العجائبي المليء بالكرامات قرر أن يكتب أحداث سفره لكي لا يتلاشى كل ما رأى فعكف و دوّن بطريقـــــة سرديـــة

[1]: حسن محمد حماد « تداخل النصوص في الرواية العربية » بحث في نماذج مختارة. دراسات أدبية- مطابع الهيئة المصرية العامة للكتاب- ص 150.

[2]: نعيمة سعدية- فضاء المناصة في رواية الولي الطاهر يعود الى مقامه الزكي- عتبات النص بين القراءة و التأويل- مجلة التبيين العدد 31-2008- ص 122.

تتداخل فيها أساليب كتابية مختلفة من تفصيل إلى رمز إلى ستر إلى إفصاح...

وقد أشار في المقدمة إلى كل الأحداث الزمنية التي مرت به في رحلته باختصار شديد ليشوق المتلقي إلى معرفة أسرار هذه الرحلة بالتفصيل و يقول في التمهيد بعد تصوير الرحلة المختصر أنه مزّق ما كتبه عن هذه الرحلة العجائبية خوفًا من قلة التحقيق و عدم القدرة على التدقيق لكن سرعان ما أعاد كتابة التجليات بعد أن صاح به الهاتف الخفي.

بالإشارة إلى الرحلة العجائبية بعد العودة منها و بالإشارة إلى ظروف وملبسات كتابة كتاب التجليات جاء التمهيد الكتاب.

يختم الغيطاني تمهيد كتاب التجليات « الأسفار الثلاثة » كالتالي: " **فكان هذا الكتاب الذي يحوي تجلياتي وما تخللها من أسفار و مواقف و أحوال ومقامات ورؤى، وهذا الكتاب لا يفهمه إلا ذوو الألباب و أرباب المجاهدات**"[1]،

بهذه الطريقة اقترح المؤلف قارئه و أعطى مفتاحًا للقراءة الممكنة. فالتجليات حسب رأي المؤلف ليست لقارئ عادي إنما هي لنخبة من القراء الذين يملكون حسًا مرهفًا و قلبًا حيًا و الروح الوطنية و القومية.

فالشعور بالصعوبة التي سيواجهها المتلقي ظاهر من البداية وذلك راجع للتقنية الجديدة ونوعية الشخصيات و المصطلحات الصوفية مما دفع بالكاتب إلى تنبيه المتلقي إلى الصعوبات التي ستواجهه.

فما جاء في التجليات " يتطلب معرفة خاصة، تتجاوز معرفة العقل الى معرفة الباطن، وهو ما أراد تجسيده من خلال عمله فالعمل هو أصلاً مستوحى من

---

[1] : **جمال الغيطاني، التجليات ص 7.**

التراث الصوفي، وخاصة رسائل الشيخ ابن عربي، فالرحلة الخيالية التي يدور حولها مضمون الرواية هي سفر في الأزمنة و الأمكنة المختلفة و قد تمت في لحظة غياب النفس عن ما يحدث في الواقع المعيش، وحدث لها أثناء ذلك ما يشبه المعراج الروحي، فتجلياته هي معراج روحي نابع من ذاته و عائد إليها "[1].

فمن الاستهلال يبرز انجذاب الكاتب إلى التراث الصوفي و أحوال المتصوفة " **عند ساعة يتقرر فيها الفجر، صاح بي الهاتف الخفي...**

يا جمال...

انتبهت فإذا بنور ساطع يشرق في ليل نفسي، نور ليس مثله نور حتى ظننت أني عدت إلى مركز الديوان البهي..."[2] ما يدل على أن الغيطاني سيقتحم عوالم الخفاء و الغيب وما وراء الواقع. وعوالم خارجة عن سلطة الزمان و محدودية المكان ومملوءة بالسحر و العجائب. تجللها الروحانيات و يتحكم في مسارها رجاء الصوفية من أولياء وأوتاد وأقطاب " **أذن سيد الشهداء. فتقدم مني الشيخ الأكبر محي الدين، خطا نحوي وهو في موضعه. لم يفارقه، كذلك لم أفارق مكاني وان صرنا في مواجهة. نظر كل منا إلى الآخر وقتًا طويلاً في صمت. ثم غضضت البصر فانفصلنا دون النطق بكلمة و لكن بعد أن فهمت الأمر و أدركت البشارة، انحسر النور، ذهبوا عني غير أني امتثلت...**"[3]

ما يكشف منذ البداية أن التجليات رحلة معراجية خيالية متأثرة بالمعراج الصوفي الروحي لدى الصوفية و خاصة ابن عربي في كتابه الأسرا " ويقوم الراوي بذلك المعراج الخيالي الذي تتجلى له فيه شخصيات دينية كثيــرة أهمـــها

---

[1]: وذناني بوداود- جمال الغيطاني و الرواية الصوفية- ص 9.
[2]: جمال الغيطاني- التجليات- ص 6.
[3]: جمال الغيطاني-التجليات- ص 7.

شخصية الحسين ابن علي و شيخ العارفين بن عربي. فهي شخصيات تتوافق و طبيعة الرحلة"[1] و الشخصيات من أزمنة مختلفة تقود السارد عبر سفره في الزمن و توجهه. كما جاءت المقدمة من ناحية الشكل تراثية بعيدة عن الشكل المعاصر أي تعود إلى كتابات الزمن الماضي و تتزين بطريقة الكتابة التي كانت في ذلك الزمن. أما بالنسبة إلى زمن كتابتها بالقياس إلى رحلة السارد فنجدها قد كتبت بعد العودة من الرحلة و ليس أثناءها فبعد قضاء زمن معين في سفره الروحاني عاد و لخص أحداث رحلته في هذا التمهيد.

يستهل الغيطاني سطور التمهيد بعنوان يتلاءم مع مضمونها:

" **بسم الله الرحمن الرحيم: عفوك و رضاك يا غفور يا كريم يا رب** "[2] وبذلك تنفتح البداية الروائية مباشرة على ما يؤكد هويتها فأولوية الهوية على الكتابة أو التنقيب اللاهث عن كتابة هوية هو ما يحدد كتاب التجليات" بيانًا روائيًا وممارسة روائية في آن. أي كتابة مختلطة إن صح القول تتعرف بالسلب لأنها تعرف ما تنقض دون أن تعرف تمامًا البديل المقترح، وبسبب هذا فإن كتاب التجليات لا يعطى دلالته إلا في قراءة متأنية "[3] من خلالها يتم إنتاج المعنى ضمن ما يسمى أفق الانتظار حيث يتم التفاعل بين تاريخ الأدب و الخبرة الجمالية بفعل استيعاب القارئ للنص ومن جهة نتيجة " تراكم التأويلات أبنية المعاني على امتداد الخط الكرونولوجي الثقافي "[4] التي تسمح بالتعرف على مدى التطور الذي عرفه الأدب، وترسم خط التواصل لقرائه " حيث لحظات الخيبة التي تتمثل في

[1]: وذناني بوداود- جمال الغيطاني و الرواية الصوفية- ص 9.
[2]: جمال الغيطاني- التجليات- ص 5.
[3]: فيصل دراج- نظرية الرواية و الرواية العربية- ص 238.
[4]: عبد القادر عميش - الخطاب فعل التثبيت و آليات القراءة- مركزية البنية و أمبريالية التأويل- مجلة فصول- العدد 8 ص 93.

مفارقة أفق النص للمعايير السابقة التي يحملها أفق الانتظار لدى المتلقي. هي لحظات تأسيس لأفق جديد، وحيث التطور في الفن الأدبي يتم باستمرار "[1] في طريق يستوعب ذلك الأفق ليتم بعده الأفق الجديد.

وإن الأفق الجديد هو الذي تنتظره رواية مثل رواية التجليات التي تدرج في مشروع الغيطاني كله كعمل " ملتبس، يتعايش فيه البيان الروائي و العمل الروائي معًا. ولهذا يبدو كتاب التجــليات مونولوجًا مغلقًا. اذا قرئ لوحـــده، بينما يبدو تمهيداً واضحًا و ضروريًا إذا قرئ داخل مشروع كلي يفتش عن رواية جديدة غير مسبوقة "[2] تفارق الجاهز و النمطي.

كما جاء التمهيد من ناحية الشكل تراثي بعيد عن الشكل المعاصر، أي يعود إلى كتابات الزمن الماضي و يتزين بطريقة الكتابة التي كانت في ذلك الزمن أما بالنسبة إلى زمن كتاباته بالقياس إلى رحلة السارد فنجده قد كتب بعد العودة من الرحلة و ليس في أثنائها، بعد قضاء زمن معين في السفر الروحاني، لخص أحداث رحلته في هذا التمهيد.

اقتبس الغيطاني طريقة تمهيد التجليات من كتابات المتصوفة على رأسهم بن عربي الذي يستهل دائمًا رسائله وكتبه بالبسملة و كلمة التقديم ففي كتاب التجليات لابن عربي نجد البداية:

" بسم الله الرحمن الرحيم: وصلّى الله على محمد و آله. الحمد لله محكم العقل الراسخ في علم البرازخ، بواسطة الفكر الشامخ، وذكر المجد البازخ، معقل الأعراس، مجلي وجود الأنفاس، منشأ القياس، وحضرة الالتباس، مورد الإلهام والوسواس ومعراج الملك الخناس...الخ "[3] مايتشابه من خلال البسملة و تحمـــيد

[1]: بشرى موسى صالح- نظريات التأويل- أصول وتطبيقات- المركز الثقافي العربي- ط1- 2001- ص 58
[2]: فيصل دراج- نظرية الرواية و الرواية العربية- ص 238.
[3]: محي الدين ابن عربي- رسائل بن عربي-ص 322.

الله وذكر بعض أسمائه الحسنى مع تمهيد تجليات الغيطاني و ما يدل على تداخل وتماهي الأجناس الأدبية فيما بينها وغير الأدبية إلى درجة الالتباس في الرواية المعاصرة.وكذا تداخل أحداث التاريخ ما يجعل الرواية معبقة بمراحل تاريخية لا تحصى.

1-5 الجملة العتبة:

1-5-1 سيرورة الزمن نحو الفراق:

لمّا ينتهي قارئ التجليات من قراءة التمهيد يدخل مباشرة الى التجليات الأولى و هي تجليات الفراق، وبذلك نتلقى أول سطر من مضمون " الرواية " أو الكتاب. أو نتلقى الجملة العتبة la phrase seuil ، التي أصبحت في عصرنا ذات طابع انفتاحي معتمد و مقصود في الأدب المعاصر وبخاصة عند الرواية التجريبية المعاصرة.وهذا الطابع الانفتاحي هو الذي ميزها عن النصوص القديمة.

لاحظ الباحث ريمون جون بعد قيامه بمراقبة ما يدور في ورشات التجريب الروائي في فرنسا، اهتمام الباحثين بالجملة العتبة و قد أشار إلى ذلك بالتفصيل من خلال كتابه pratique de la littérature حيث يرى أنّ أهمية الجملة تعود إلى قدرتها على انجاز ممر من الصمت إلى الكلام. ومن القبل إلى البعد ومن الغياب إلى الأثر.

أول جملة تبتدئ بها التجليات في المضمون بعد العناوين وبعد الاستهلال هي **" لو أعرف للفراق موطنًا، لسعيت إليه، وفرقته..."**[1] يمكننا اعتبارها الجملة العتبة phrase seuil لنص التجليات، تعد بمثابة مدخل يفضي إلى فضاء لغوي جديد، ونقطة عبور أو حكي ابتدائي يقود حكي رواية بأكملها.

---

[1]: جمال الغيطاني- التجليات- ص 10.

ولا يمكن لأيّ إبداع أدبي أن يؤسس من العدم، ولا يمكن بتاتًا تجاهل الظروف الاجتماعية و السياسية و الاقتصادية و النفسية والأيدلوجية المحيطة بالنص.

وللأهمية الكبيرة التي تقدمها الجملة العتبة لدراسة النصوص الأدبية، توقفنا عند جملة التجليات الأولى هذه النقطة التي فصلت بين الكتابة كمادة خام وبين تمفصل هذه الكتابة كوجود فعلي. إذ أن الرواية الجديدة قد كسرت ذلك الطابع النمطي الكلاسيكي الجاهز لتصبح عبارة عن كلام مكتوب يخفي قبله نصًا مسكوت عنه، يتطلع إلى كشف أغواره و التغلغل إلى مكامنه من خلال الجملة.

كما لا تتوقف الجملة العتبة في الرواية التجريبية المعاصرة عند حدودها النحوية فقط " بل تطال و تتـــحكم في جميع ممـــرات النص، ما دامت الدليـــل le guide الذي تسير وفق خطوطه العريضة تشاكلات النص و البداية التي ستضيء كل عتماته.

لا تختزل الجملة العتبة في وظيفة دلالية نصية فقط، كما يرى ريمون جون، إنه يمكن أن نستشف فيها وظيفة انفتاحية من طبيعة خاصة، تحتـــوي كـــل البدايات، وهذا مما لاشك فيه على قدرة هائلة من الانفتاح القوي، مادام كل الغياب السابق و كل القبل الذي ينتاب الرواية يتمفصل ويتبلور بدفعة واحدة. في التحديد الدقيق لتاريخ ما، أو في انبثاق لحظة ما، في نقطة معينة من الزمن "[1].

و بالفعل تحمل جملة الغيطاني « **لو اعرف للفراق موطنًا، لسعيت إليه وفرقته...**» البداية بل كل البدايات بلهي كل بدايات التجليات وكل النهايات. و هذا ما وضحناه من خلال شكل فانتازيا المعمارية حيث تبدأ القصة الإطار بالفراق و الموت و تنتهي إليه و شأنها شأن كل القصص المتضمنة.

---

[1]: وحيد بن بوعزيز - حدود التأويل قراءة في مشروع أمبرتوإيكو النقدي - منشورات الاختلاف، ط1- 1429ه- 2008م- 167.

مع أول سطر من الرواية ينتقل إلينا إدراك الغيطاني الحزين، فنحزن...ولعل جملته قد نابت على رغبة الإنسانية بأكملها. فكل بشر يكره الفراق انه أشد ما يتربص بالإنسان، ولو عرف كل واحد منا مكانه أو موطنه لقتله أو على الأقل لهرب منه.

هكذا تدعو الجملة العتبة القارئ كي يساهم في تخمينه لهذا الماقبل عن طريق طابعهما الانفتاحي.

يرغب الغيطاني في تفرقة الفراق.لكي يدعنا نعيش بسلام وهناء مع من نحب وأيضا لكي يذوق هذا الفراق ولو لمرة واحدة طعم التفرقة بين الأحباب. ربما عندما ينكوي بنار الفراق يتوقف عن تفرقة الأحياء والأشياء.

لم يبدأ الغيطاني بهذه الجملة اعتباطيًا وإنما قصد إليها قصداً. لأن الفراق هو السبب الأول الأساسي في كتابة هذا الكتاب الفانتازي وقد صرح جمال الغيطاني بذلك هو بنفسه عدة مرات من خلال نص الرواية نفسه ومن خلال عدة لقاءات وحوارات[1]:» وقد قدم سامي كليب حلقته على شرف والد الغيطاني الذي كان سبب كتابة التجليات مبتدءاً الحلقة بالفقرة التالية « مرحبًا بكم أعزائي المشاهدين إلى حلقة جديدة من برنامج زيارة خاصة. حيث توفي والد ضيفنا الأديب المصري المعروف جمال الغيطاني غاص الغيطاني في فكر ابن عربي وفكر التصوف وفي تراثنا العربي و الإسلامي ليختار منه أجمله، معه نكمل حديث الذكريات »

« **سامي كليب**: غريب ربما سيسأل المشاهد لماذا أركز على سؤال الوالد، فقط لأنني شعرت من خلال ما كتبت حضرتك وهذا البحث عن سر الحياة أنه جرح بفقد الوالد. جرح كبير يعني ليس شيئًا عابرًا. لعلك حتى اليوم يعني لم يندمل هذا الجرح.

جمال الغيطاني: الإحساس كما ذكرت على أن الحياة لم تعطني فرصـــــة لــــرد

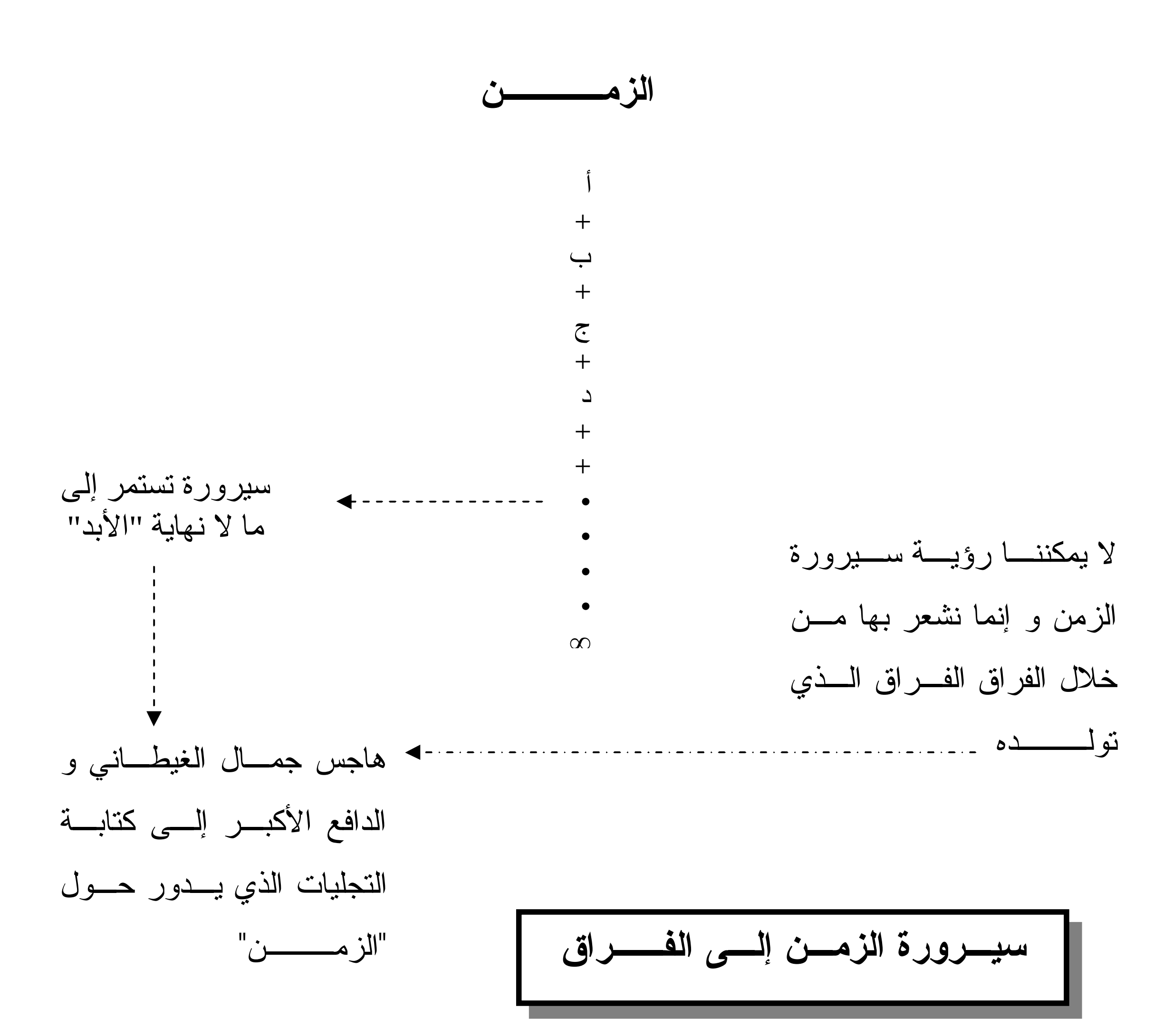
[1]: سامي كليب- برنامج زيارة خاصة- الحلقة الثانية والأخيرة- .www.aljazera.net

الجميل، لرد ...يعني كان نفسي أنه يعني نفسه يستريح لكن بوغتت، وأعتقد أن "التجليات" هي أطول مرثية لأب في الأدب العربي، يعني هو كتاب " التجليات " بدأ ولم أكن أخطط له أن يصبح هكذا، وأنا لولا؟، يعني التراث الصوفي ولولا الأولياء والمشايخ الذين ألتق بهم. أنا لم ألتق بابن عربي لكنه هو الذي ساعدني على تجاوز هذه المحنة من خلال النص، يعني في هذه الفقرة، أظن أن هذا يعني أعمق حزن أنا مررت به في حياتي

إذن صرح الغيطاني بأن فراق أبيه هو سبب تدوين كتاب التجليات الذي بنيت كل قصة داخله بناءاً دائريًا يبتدأ بالموت الفراق و ينتهي به. فمثلما أشارت الجملة الأولى إلى الفراق انتهت به في الصفحات الأخيرة من الرواية التي يبكي فيها السارد بكاءاً مريراً على أمه: " **أسارع إلى حمل النعش مع الحاملين، أعود الى مقعدي في العربة، المثوى قريب، أقطع الخطى الأخيرة يشتد أنيني، يتعاظم وعي، إنها النهاية، ألفظ باكيًا يا خرابي، ألطم وجنتي، يطالعني الشيخ الأكبر لائمًا، يقول بصمت، ألهذا جئتك؟ غير أنني لم أكف، لم أتوقف نزلت مترجلاً، كف نواحي، رأيت مقاعد مصفوفة، المدخل المؤدي إلى داخل المقبرة مفتوح...**
هذا تاريخ بأكمله يغيب، يتوارى عني، جذري يأفل، وأصل كينونتي وأول موطني، أقوم على مهل، محدقًا محاولاً اختراق الحجب. مجاهداً لمعرفة السبب، أرقب الحبيبة، المجاهدة تغيب شيئًا فشيئًا.فمن جاء ومن رحل، من أعطى ومن أخذ، من أقبل ومن رجع؟! "[1] فتنغلق الرواية على ألم الفراق مثلما ابتدأت ما يجعلنا نعتقد أن ابتداء الرواية بالفراق لم يكن اعتباطياً.

---

[1]: جمال الغيطاني- التجليات ص 812- 813.



ولعل سيرورة الزمن هي التي تقود الإنسان إلى الفراق وقد أدرك جمال الغيطاني هذا فبات هاجس التغير و التحول همه و شاغله الأكبر " إلى حد جعله يصرح بضيقه من هذا الهاجس المؤلم والصادم لكينونته...أما الغيطاني راويًا فلقد أكد في غير موضع أن التغير لابد آت على كل شيء "[1] وهو بهذا التصور يريد أن يعزز قناعة القارئ بمصداقية ما يقص. وربما بإمكانية حدوث ما هو متخيل في سياق الرواية بالانطلاق من منظور التغير.

[1]: مأمون عبد القادر الصمادي- جمال الغيطاني والتراث- ص 148.

وقد عبر عن ذلك الغيطاني في أكثر من موضع: " **ما من شيء يثبت على حاله، لو حدث ذلك لصار العدم، كل شيء في فراق دائم، المولود يفارق الرحم، الإنسان يفارق من دنيا إلى أخرى، البصر يفارق العين إلى المرئي ثم يفارق المرئي إلى البصر، الليل يفارق النهار، و النهار يفارق الليل والساعة تفارق الساعة، والدهر يفارق الدهر، الذرة في فراق دائم عن الذرة، الجسد يعانق الجسد ثم يفارق..."**[1]

يجلب الفراق رعب السارد، و خصوصًا فراق الموت، الذي يرى أنه لن يتحقق كليًا إلا إذا حدث النسيان. و كلما طال الزمن وبعدت المسافة بيننا وبين من نفارق اقترب النسيان الذي يأتي على ذكرياتنا الجميلة مع أحبابنا ويمحوها شيئًا فشيئًا إلى أن تنتهي. في التجليات إبراهيم الرفاعي صديق الغيطاني الشهيد يأتي و يحاوره محذراً من النسيان قائلا " **لا تنس الموت الحقيقي يبدأ مع اكتمال النسيان...اذا استمر ذكر الانسان أو التلفظ باسمه بعد موته، أو اجترار سيرته مع من أحبوه أو عرفوه فانه يصبح في اعتبار الحي، لكن اذا تم النسيان يكون الموت** "[2] و بذلك تتحقق المعادلة التالية:

الموت + النسيان = الموت

الموت + التذكر = الحياة

الزمن هو الذي يسبب النسيان إذن هو الذي يقود الأحياء من الحياة إلى الموت وإن التحسب لهذه الفاعلية الزمنية « النسيان » السبب الأساسي لكتابة التجليات حتى يخلد من خلالها سيرته وسيرة أبيه أحمد الغيطاني " **لأن اسمي سيتساقط كورقة جافة من شجرة الأصل والسلالة، كما تساقط الذين سبقوني من اجـــــداد**

[1]: جمال الغيطاني- التجليات- ص 15.
[2]: جمال الغيطاني-التجليات- ص 186.

جدودي، آه لو تجلى لي أحدهم. عاش منذ آلاف الأعوام. من هو؟ كيف عاش؟ بمن ارتبط؟ أصغي الى ما أقول. وان عدتم عدنا، أرى أن العودة محال، لأن الدنيا في فراق دائم عن الدنيا، أبصر رقعة الأرض في سفرها عبر الزمن الذي لن أعيشه، أرى تدفق الحركة فوقها بعد فراقي النهائي، وأتمنى لو أثبت رسالة أو علامة فوقها لمن سيطؤها لمن سيعبرها لعل وعسى..."[1]

يمكن أن نعتبر جمال الغيطاني قد ثبت من خلال مؤلفاته عدة رسائل أو علامات يقرئها كل من يأتي بعده فلا ينسى.فهو وان عجز من خلال جملة النص الأولى « لو أعرف للفراق موطنًا لسعيت إليه وفرقته » عن ايجاد موطن للفراق لتفرقته. إلا أنه سيتحدى سيتحدى سيرورة الزمن نحو الفراق بتجلياته التي ربما ستبقى خالدة من بعده يتدارسها أجيال الزمن الآتي المستقبل أي:

كتـــاب التجليـــات + موت الغيطانـــي = حيـــاة

فمن الجملة الأولى إستدللنا على أن الزمن هو هاجس الغيطاني الذي يقود الإنسان إلى فراق و هو سبب كتابه التجليات، وفعلاً للجملة العتبة la phrase seuil دور مهم في الرواية المعاصرة بحيث تطال وتتحكم في جميع ممرات النص. كمـــا يمكنـــنا اعتبارهـــا الدليـــل le guide الذي تسير وفق خطوطه العريضة تشكلات النص و البداية التي ستضيء كل دهاليزه.

1-6 العتبات المتضمنة داخل التجليات:

1-6-1 العنونة، الفضاء النصي، و حساب الزمن

آخر العتبات هي العناوين الفرعية المتضمنة داخل العناوين الرئيسية، فبعد قراءة العنوان الكبير على غلاف الرواية وبعد التطلع الى اللوحة المتضمنة لصورة المرأة الرمز وبعد قلب الكتاب على ورقة الغلاف الخلفية وقراءة ما تحمله مـــــن

[1]: جمال الغيطاني-التجليات- ص 20.

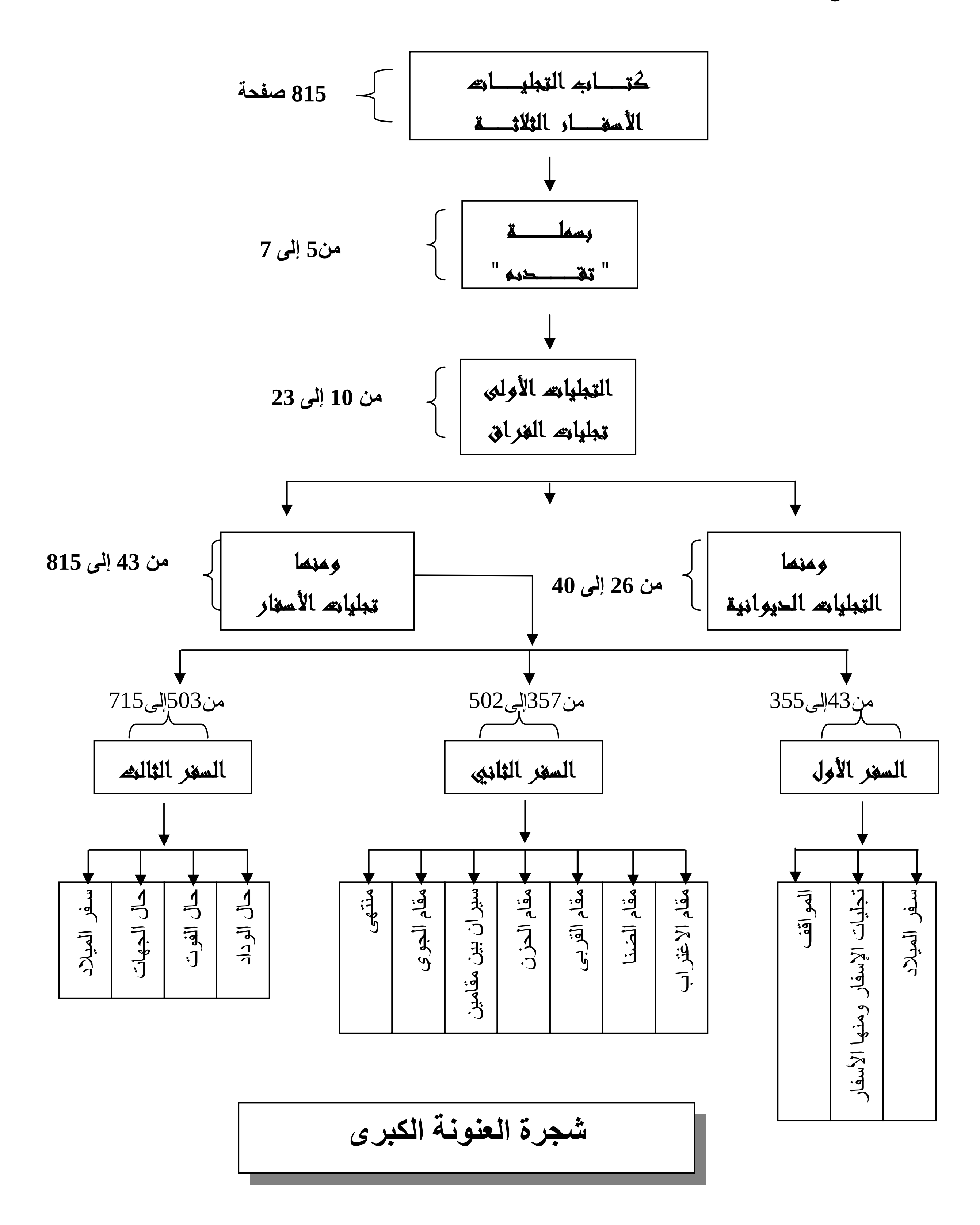
سطور نقدية لأكبر النقاد حول الرواية. وبعد الصفحات الثلاث للبسملة أو التمهيد حيث يتأهل القارئ للتعامل مع كتاب التجليات الذي يستهدف قارئًا نموذجيًا، يمتاز بقدرة محددة على التفسير، ويحذره منذ البداية من الكثافة الدلالية الغائمة التي سيواجهها في محاولته فهم وتأويل النص الذي يشبه شطحات الصوفية يجد القارئ نفسه أمام عتبات أخرى و لكنها هذه المرة موجودة داخل صفحات الرواية، فإذا كان باب المنزل الكبير هو أول عتبة تصادف من يقصد المنزل، فإن هذا الباب يضم داخله أبواب عديدة لبيوت صغيرة لا يدخل منها قاصدوا المنزل إلا إذا مروا بباب المنزل البراني الكبير، و كذلك التجليات التي تضم داخلها عدة عناوين فرعية متضمنة لا يتلقاها القارئ إلا بعد تقليب صفحاتها و بعد المرور بالعنوان الكبير.

و إذا دخل الضيوف إلى البيوت المتضمنة من الأبواب الصغيرة، فإنهم سيكتشفون لا محالة طبيعة تنظيم البيوت و ديكورها و كذلك قارئ التجليات الذي سيكتشف بعد الدخول إلى الروايات من العنوان الكبير و العناوين الفرعية، طريقة تنظيم هذه العناوين على مستوى الصفحات: "كمها و كيفها" سواء كان قاصدا أو غير قاصد و من هنا وجدنا أنفسنا نتكلم عن الفضاء النصي، و إن لم نكن من قبل نقصد الكلام عن الفضاء النصي.

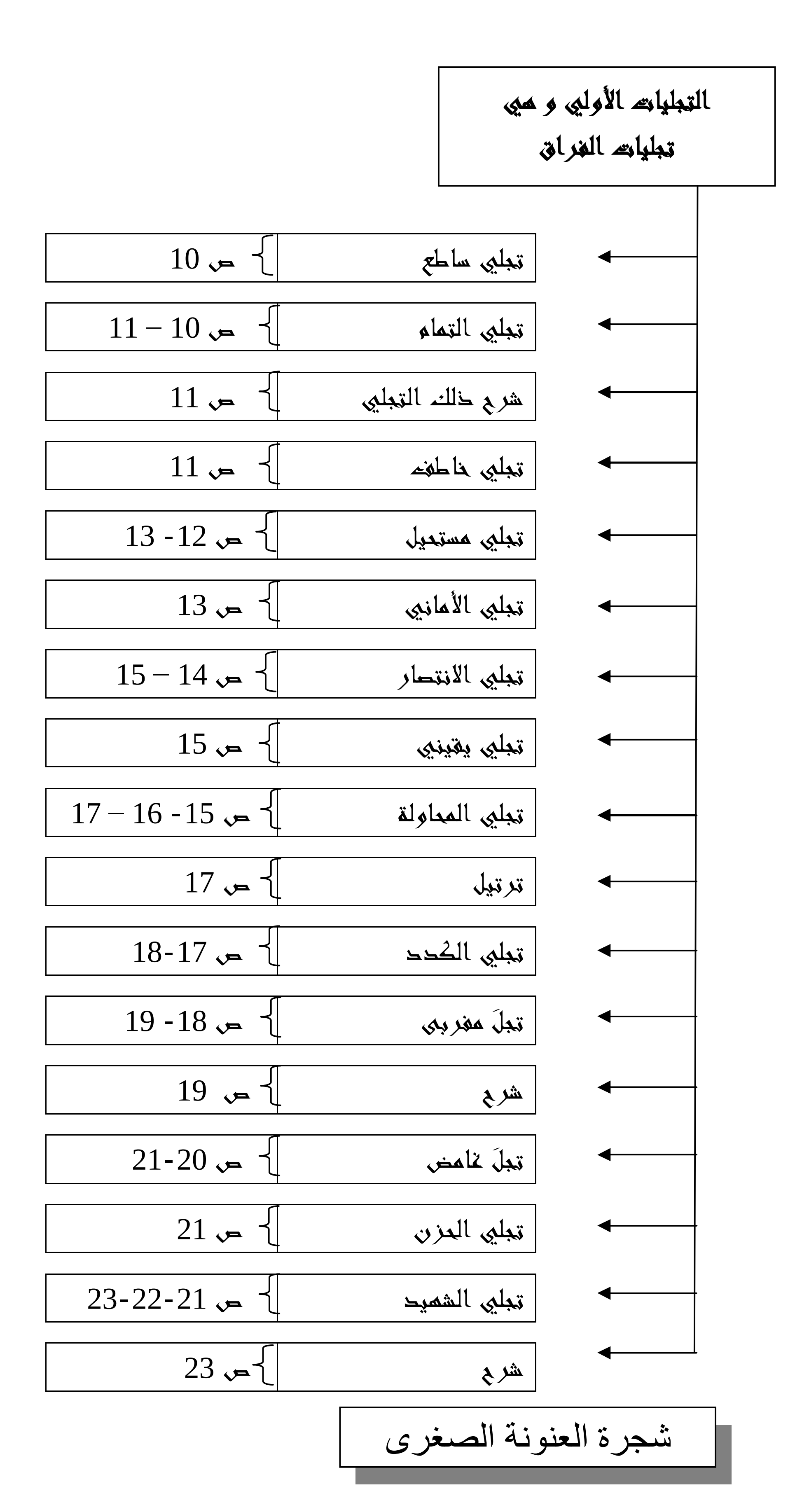
يلاحظ امتلاء التجليات بالعناوين ما يجعلها رواية متميزة، مفارقة للروايات المتعارف عليها وهذا ماجعلنا نقسم هذه العناوين إلى عناوين كبرى وقد عنوناها بـــ:« بشجرة العنونة الكبرى » وعناوين فرعية متضمنة هي كثيرة في التجليات ما جعلنا نختار عنوان واحد و نستشهد به و هو " التجليات الأولى وهي تجليات الفراق " وعنوناها بـــ:

شجرة العنونة الصغرى. كما هو موضح من خلال الشكل 1 و الشكل 2:

شكل 01:



الشكل 2:



شجرة العنونة الصغرى

نحاول أن نشرح الشكل الأول و قد أشرنا إلى أن شرح العنونة سيتضمن داخله الإشارة إلى الفضاء النصي l'espace textuel لرواية التجليات، ويقصد بالفضاء النصي " الحيز الذي تشغله الكتابة ذاتها، باعتبارها أحرف طباعية على مساحة الورق، ويشمل ذلك طريقة تصميم الغلاف، ووضع المطالع، وتنظيم الفصول، وتغيرات الكتابة المطبعية وتشكيل العناوين وغيرها، ولقد اهتم ميشال بتور M.Buttor بهذا الفضاء كثيراً ولم يحصر اهتمامه في الرواية وحدها. وإنما نظر الى فضاء النص بالنسبة لأي مؤلف كان "[1] .

فالكتاب إذا ما نظرنا إليه نظرةً هندسية نجده يتضمن الخطاب موضوعاً في أبعاده الثلاث:

-1- طول الصفحة.

-2- علو الصفحة.

-3- سمك الكتاب.

إن الفضاء النصي، هو أيضًا فضاء مكاني، لأن النص لا يتشكل في فراغ وإنما يتكون عبر مساحة عبر مساحة صفحات الكتاب. مع ذلك يمكننا اعتباره مكاناً محدوداً بالنسبة إلى المكان الجغرافي الواسع الذي ينمو داخله أبطال الرواية و يموتون.

تتحرك داخل الفضاء النصي عين القارئ لقراءة الحروف المطبعية الموجودة على صفحات الكتاب و عندما نقول عين القارئ، فنحن نشير إلى زمن القراءة[2] le temps de lecture و هو أحد أنواع الأزمنة الداخلية interne المثبة في النص "و هو لا يعني طبعا زمن القارئ بقدر ما يعني المدة الزمنيـــــة التـــي

[1] : حميد لحمداني- بنية النص السردي- ص 56.

[2] : عبد العلي بوطيب إشكالية الزمن في النص السردي ، ص 56.

سيحتاجها القارئ لإنجاز فعل قراءة عمل حكائي معين.و هي مدة قد تقصر أو تطول تبعا لحجم النص المقروء من جهة و نوعية القراءة ثانية"[1] كما تتدخل نفسية القارئ أيضا.

وكثيراً ما تلفت انتباه القارئ العناوين بخطها الكبير أو بعض السطور المؤطرة أو ما سماه ميشال بوتور الصفحة داخل الصفحة وهو طبعًا ليس اعتباطي وإنما يأتي ليشد انتباه القارئ إلى قضية محددة في الزمان و المكان.

يتضح من خلال الشكل الأول « شجرة العنونة الكبرى لرواية التجليات »أن سمك كتاب التجليات الأسفار الثلاثة الذي يقاس بعدد الصفحات هو ثمانمئة وخمسة عشرة صفحة ما يجعله يوحي بالمدة الزمنية الطويلة المستأنفة لكتابة رواية التجليات. أي"زمن الكتابة temps de l'écriture"[2]

و يتعلق الأمر هنا بالمدة الزمنية التي يتطلبها فعل سرد الأحداث و هو طبعا غير زمن الكاتب le temps de l'écrivain"[3] و إن كان سمك الكتاب يوحي بزمن الكتابة فإن هناك مؤشرات أخرى تدل عليه في التجليات كمثل ما جاء في خاتمة السفر الثاني:

"عند هذا الحد أضطر إلى الكتمان، و أنهى السفر الثاني من كتاب التجليات دونه الفقير إلى أحبابه، الغريب الحائر في دنياه المنفي إليها. صورة جمال بن أحمد الغيطاني. غفر خالقي لصاحبها الذنب و التقصير و الأفعال التي لن يشفع لها إلا الجهل و حسن النوايا و سامحوني يا طلاب نسيمي لو كنت أطلت. أو أوجزت و ما فصلت، فالأمر ليس بيدي منه شيئ، و اقرئوا أصلي الذي هو صاحب هذه التجليات السلام. لو كان حيا بوعيه أو أطلبوا الرحمة و هدوء المستقر و

---

[1] : **عبد العالي بوطيب-إشكالية الزمن في النص السردي-ص 13.**
[2] : **عبد العالي بوطيب، إشكالية الزمن في النص السردي، ص 131.**
[3] : **عبد العالي بوطيب-إشكالية الزمن في النص السردي-ص 131.**

المأوى لذراته الموزعة في الهواء يوم يبعث حيا، كان الفراغ من هذا السفر المبارك يوم الأحد التاسع عشر ربيع الثاني، عام ألف و أربعمائة و أربعة و ثمانين ميلادي.يعقبه سفر ثالث. بإذن الواحد الأحد الذي كل يوم هو شأن و السلام عليكم و رحمة الله و بركاته"[1] بهذه المؤشرات الدالة على زمن الإنتهاء أصبحت مدة زمن الكتابة سهلة على القارئ و يسمى هذا النوع من السرد "بالسرد المعلمnarration marquée"[2] تمييزا له عـــن الســـرد الغيـــر معـــلم narration non marquée"[3] كما أنه قد ختم السفر الثالث من التجليات بالسرد المعلم "**كان الفراغ منه ليلة الأثنين الموافق لسادس أبريل ألف و تسعمائة و ستو و ثمانين المنقض على ميلاد المسيح السابع و العشرين من رجب عام ألف و أربعمائة و ستة المنقض على هجرة من لانت له الأرض و ظلته الغمامة، و بكى الغزال بين يديه 1970 - 1972**"[4]

إذن لقد انتهى السارد من السفر الثاني في يوم الأحد 19 ربيع الثاني 1404 هــ الموافق لـــ 22 يناير 1984 و إنتهى من السفر الثالث و الأخير يوم: الإثنين 6 أبريل 1986 مــ الموافق لـــ 27 رجب 1406 و بإجراء بعض الحسابات البسيطة نتوصل إلى زمن كتابة السفر الثالث عن طريق البحث عن المدة الزمنية التي نضيفها لتاريخ الإنتهاء من السفر الثاني فتعطينا تاريخ الإنتهاء من السفر الثالث بهذه الطريقة:

؟ ⟵ 1404 + 2 = 1406 أو 1984 + 2 = 1986

---

[1] : جمال الغيطاني-التجليات- ص 502.
[2] : عبد العالي بوطيب-إشكالية الزمن في النص السردي- ص 131.
[3] : عبد العالي بوطيب-إشكالية الزمن في النص السردي- ص 131.
[4] : جمال الغيطاني، التجليات، ص 815.

فالنتيجة تساوي 2 سنة أي المدة الزمنية التي قضاها جمال الغيطاني في كتابة السفر الثالث بعد انتهاء مدة السفر الثاني تقدر بسنتين كما يمكننا قياس سمك الكتاب بنفس الطريقة لنحاول حساب سمك كتاب السفر الثالث كنموذج ينوب عن السفر الأول و الثاني.

ينتهي السارد من السفر الثاني في الصفحة رقم 502.

و ينتهي من السفر الثالث في الصفحة رقم 815.

و بإجراء نفس العملية:

$$502 + ؟ = 815$$

فنجد

$$502 + 313 = 815$$

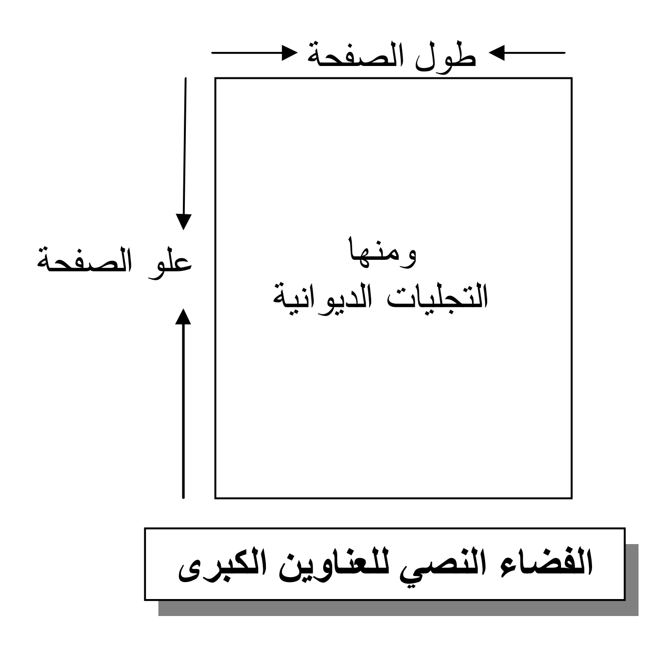
و النتيجة النهائية هي أن السفر الثالث يساوي ثلاثمائة و ثلاثة عشر ورقة كتبت في مدة زمنية تقدر بسنتين و بعد محاولة استكشاف العلاقة الموجودة بين سمك الكتاب و زمن الكتابة نعود إلى إشكالية العنونة حيث يحوي هذا الكتاب داخله عدة عناوين كبرى بعد عملية الإستهلال أو البسملة التي احتوت ثلاثة صفحات.

تتبع مباشرة بالتجليات الأولى وهي تجليات الفراق كأول عنوان كبير داخل رواية التجليات. يعقبه عنوان " ومنها التجليات الديوانية " وعنوان " ومنها تجليات الأسفار " وكلهم عناوين كبرى.

ومن هذا العنوان الأخير تتفرع ثلاث عناوين كبرى أيضًا وهي:

- السفر الأول
- السفر الثاني.
- السفر الثالث.

نميز بين العناوين الكبرى و الصغرى انطلاقًا مما تشكل عبر مساحة الصفحات. فكل العناوين الكبرى داخل التجليات أفرد لها المؤلف صفحة خاصة تحسب ولا ترقم بهذا الشكل:



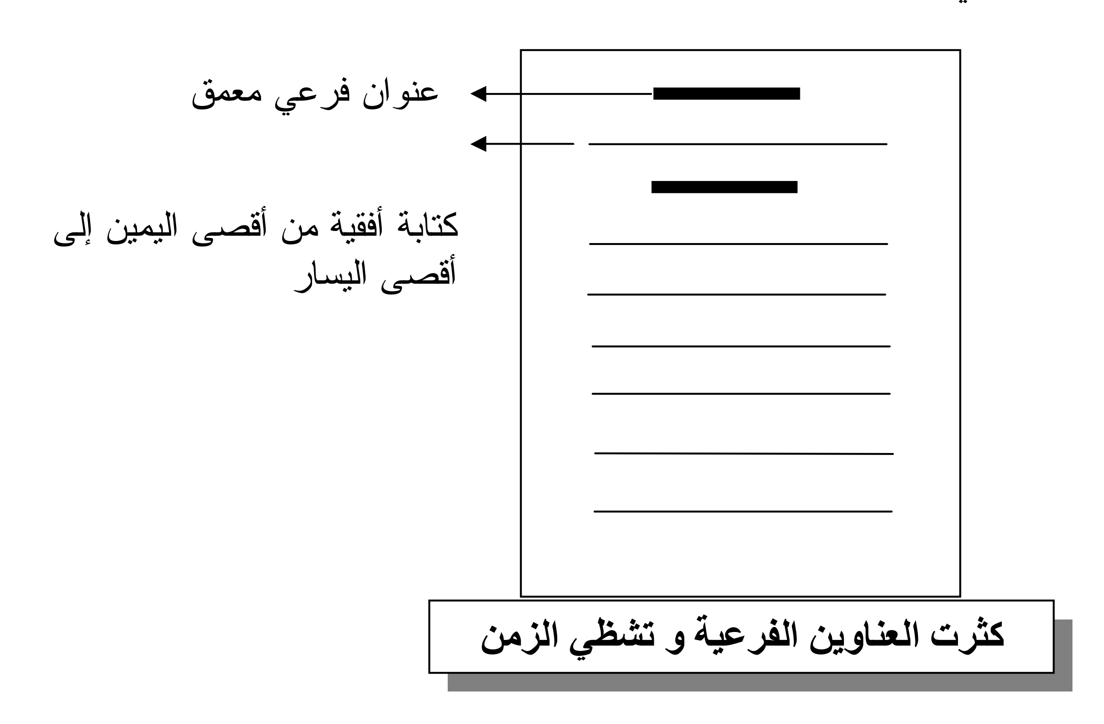
تتفرع عن هذه العناوين الكبرى عدة عناوين صغرى، تملأ الرواية من البداية إلى النهاية، أو لعلها توجد بكثافة في بدايات الكتاب أكثر مما توجد في نهايته.

يوضح الشكل الثاني « شجرة العنونة الصغرى لكتاب التجليات » كنموذج ناب على ما لا يحصى من العناوين داخل الرواية و اكتفينا بالعنوان الكبير «التجليات الأولى وهي تجليات الفراق» وأشرنا إلى العناوين الفرعية المتضمنة داخله كنموذجًا ناب عن عدة عناوين كبرى تتضمن عدة عناوين صغرى داخل الكتاب.

فسمك عنوان « التجليات الأولى وهي تجليات الفراق » يقدر بثلاثة عشرة ورقة أي من عشرة إلى ثلاثة وعشرين. كما هو موضح من خلال الشكل 2.

و مثلما دلت العناوين الكبرى على الزمن تدل أغلب العناوين الفرعية في التجليات على الزمن أيضا: سفر الميلاد كان و سيكون ، حال الفوت...إلخ ثم إن كثرت العناوين تدل على الزمن المتشظي الذي يملأ الرواية من البداية إلى النهاية. فعندما يعجز السارد عن انهاء القصة المتناولة يتوقف منها بوضع عنوان يطير بك إلى موضوع آخر و يترك القضية التي كانت من قبل معلقة و قد يعود إليها في مكان آخر من التجليات أو لا يعود ما ينعكس على القارئ الذي يتشتت ذهنه و الذي يجد صعوبة في فهم النص و ضبطه. ثم إن حالة التشظي تعكس أيضا الكاتب الذي يعاني الإنفصام بين الأنا الأصلي في التجليات و أنا التجلي، كما يعاني التبدد و انقسام أعضاء جسده و كلها أسباب تبرر طبيعة العناوين التي تملأ التجليات.

إذن يحتوي هذا العنوان الكبير عشرة صفحات في المقابل يتفرع عن هذا العنوان الكبير إلى سبعة عشرة عنوان فرعي. ما يدل على أن الصفحة الواحدة تحوي أكثر من عنوان. فتأتي العناوين الفرعية بهذا الشكل.



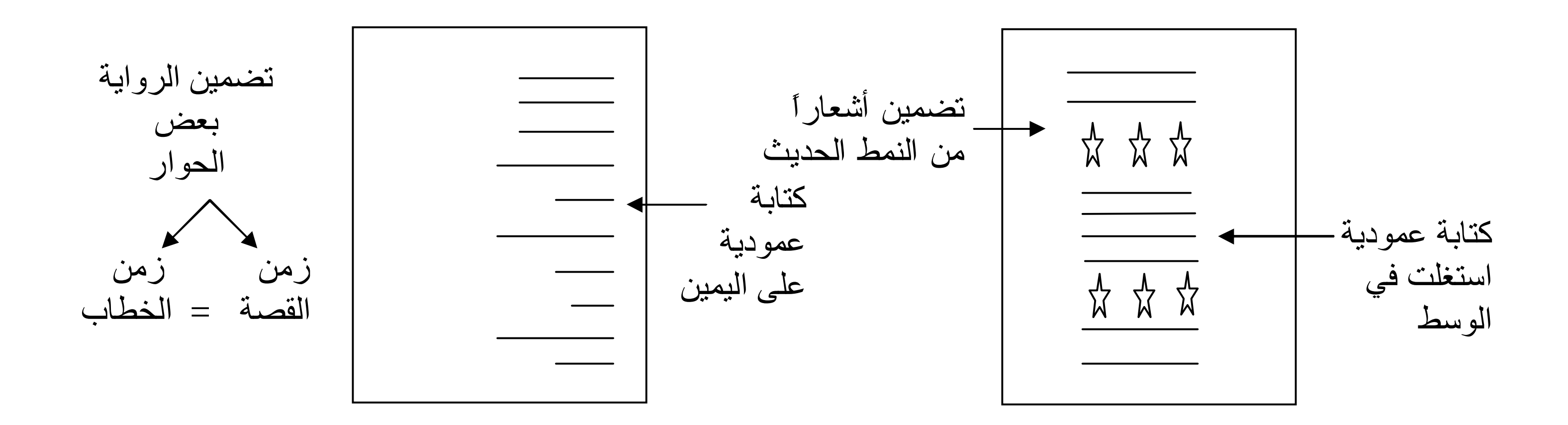
كثرت العناوين الفرعية و تشظي الزمن

لم تفرد للعناوين الفرعية صفحات خاصة وإنما جاءت متضمنة داخل صفحات الرواية مع السرد. إلا أنها مكتوبة بخط أعمق منه وسط الصفحة كما هو موضح من خلال الشكل.

استغل الغيطاني الصفحة بشكل عادي من خلال كتابة أفقية تبتدئ من أقصى اليمين إلى أقصى اليسار.

وإذا لم تكن هذه الكتابة مبرزة " يمكن أن ندعوها كتابة أفقية بيضاء. وقد تعطى هذه الطريقة في الكتابة الانطباع بتزاحم الأحداث أو الأفكار في ذهن البطل الرئيسي في النص الروائي أو القصصي "[1].

استغل هذا النوع من الكتابة في التجليات لتضمين النص الروائي بعض الأشعار وأحيانًا استغل لتضمين الحوار فنحصل على صفحة منظمة بهذا الشكل:



الكتابة العمودية و تضمين الأشعار و الحوار
حيث زمن القصة = زمن الخطاب

[1]: حميد لحمداني- بنية النص السردي- ص 56.

و تبقى هذه الكتابة قليلة و استثنائية داخل التجليات في مقابل الكتابة الأفقية.

بهذه الطريقة أصبح هناك عدة مجالات لانتظام النص. و يفضل في هذا الموضع ذكر ما خصه أبو حيان التوحيدي حيث كتب رسالة في علم الكتابة"[1] فيها أولى أهمية بالغة عجيبة لطبائع الانتظام الفني الجمالي لعالم الخط و الكتابة. وقد تبحر في ذكرها مغربا، على أن الناس قد ألفت إلحاق مستويات تسطير العبارات و فق ما يكتنفها من انتظام نحوي يمفصل الجمل متلاحقة أو متقطعة، وعملوا ذلك بالفقرات المنتظمة للصفحات. عبر متحكمات منطقية تستدعي توزيعًا يتخذ من مقاييس الصفحة البيضاء شاشة لتركيب الكلام في إطار هائل يتم عبر نظام تفقير يحتكم إلى تناسق المعاني وتكاملها.

وقد أتاح تصور تقنية الكتابة بالوسائل العلمية الحديثة الحصول على أشكال من الكتابة لم تكن متاحة من قبل و أهمها الكتابة المائلة و الممطة " يستعمل هذان الشكلان عندما يراد تمييز فقرات بكاملها داخل الصفحة أو عند الاستشهاد ولا ينحصر تشكيل الكتابة في هذين الشكلين. فاستخدام الكتابة البارزة وتشكيل العناوين الداخلية بخطوط مختلفة يدخل في هذا النطاق "[2].

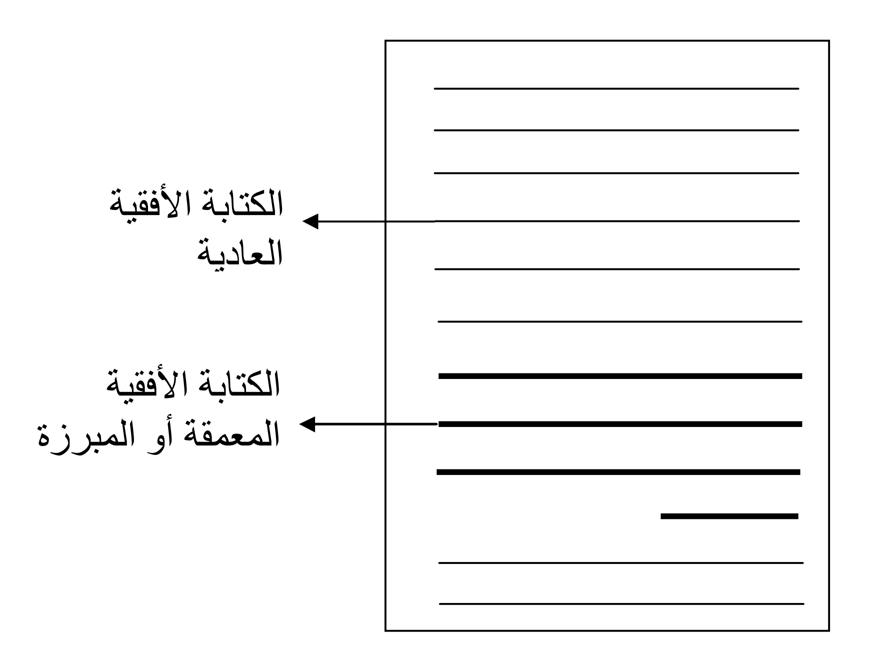
بالإمكان استغلال هذه الكتابة في النص الروائي للإشارة إلى الأشياء المهمة. فتصبح الكتابة المعمقة ذات وظيفة مهمة لأنها تثير انتباه القارئ إلى نقط محددة في الصفحة. لذلك نجد عناوين الفصول مبرزة عادة بالأسود المعمق، أو أيضًا بعض العناوين الفرعية والآيات القرآنية.

لكن أكثر شيء مبرز أثار انتباهنا هو تلك الوصية الموجودة في قلب التجليات والتي كتبت معمقة بهذا الشكل:

---

[1]: يراجع: أبو حيان التوحيدي- رسالة أبي حيان التوحيدي، الأطلس للدراسات و الترجمة والنشر- دمشق ط1/ 1980- ص 239.

[2]: حميد لحمداني –بنية النص السردي- ص 59.



التشكيل التيبوغرافي و الإستشراف الخارجي

هذا هو شكل صفحة 164 من رواية التجليات ومضمون الأسطر المعمقة وهي ستة هو: " **وفي أنفي رائحة الأبسطة العتيقة، أو الحصير القديم، ومن قبل ومن بعد رائحة المسجد الضليل والتي لن تتبدد من أعماق حسي حتى أفضي، ويدخلون بجثماني إلى مسجد سيدي وحبيبي ودليلي الحسين، للصلاة علي، تلك وصيتي تمامًا كما كان مسجد الشفيع آخر مكان دخله جثمان أبي ثم خرج منه خروجًا لا دخول بعده، وملفوفاً بغطاء لا سفور يليه، تلك وصيتي يا أحبابي و يا حفاظ نسيم ودي، فبالله لا تنسوا** "[1]

بهذا التشكيل التيبوغرافي"* قدم جمال الغيطاني وصيته للقراء جميعهم، مؤكداً عليها حتى لا تنسى فتظل سمة الخط من أشرف الأدوات التبليغية وأنجعها وأشملها

[1]: جمال الغيطاني- التجليات- ص 164.
***: التشكيل التيبوغرافي: مثل الكتابة المائلة و الممططة و المعمقة أو البارزة، و قد ساعدت الكتابة بالوسائل العلمية الحديثة الحصول على هذه الأشكال الكتابية التي لم تكن متاحة من قبل.**

" فإنما الكلام يطير في الهواء والإشارة تنتهي بانتهاء حركتها المحدودة في الزمان و المكان. على حين أن الكتابة تظل حية بعد كاتبها، وباقية بعد مبدعها من أجل ذلك يعد أحد الكتاب الغربيين، الكتاب معجزة "[1] .

إلى هنا نكون قد أحطنا بمعظم عتبات seuil التجليات التي تحاكي زمنا ماضي(الصوفية) مركزين على العنونة titrologie والتي أصبحت علمًا قائمًا بذاته وعلى الفضاء النصي l'espace textuel الذي تشغله هذه العناوين مع الإشارة في كل مرة إلى علاقتها بالزمن و قد توصلنا إلى النتائج التالية:

إقتباس معظم العناوين من كتابات الصوفية. بدءاً بالعنوان الأكبر بجزئيه:

الأول: كتاب التجليات والمقتبس من كتاب التجليات لابن عربي.

الثاني:الأسفار الثلاثة والمقتبس من كتاب الأسفار عن نتائج الإسفار لابن عربي أيضا و يدل عنوان التجليات بفرعيه على الزمن حيث التجلي هو الكشف و المشاهدة في الزمن لأزمنة مختلفة و حيث الأسفار الثلاثة تدل على رحلة في الزمان و ليس في المكان و لو أن المكان مرتبط بالزمان و يتجلى فيه إلا أن هدف الغيطاني من التجليات السفر في الزمان و ليس في المكان على حد طلبه:

إمضي بي إلى الزمن، إصحبني إلى الدهر.

وحتى العناوين الفرعية مقتبسة من كتابات الصوفية كمثل:

- وصل في فصل. ص 290.
- رجعى إلى ذلك المقام ص 291.
- الوصل الأول من هذا المقام. ص 303.

ما يلفت الانتباه أيضا هو كثافة العناوين الفرعية، إلى درجة انه يوجد في الصفحة

[1]: عبد الملك مرتاض- الكتابة من موقع العدم- مساءلات حول نظرية الكتابة- دار الغرب- ص 177.

الواحدة أكثر من عنوان والى درجة أن يحتوي العنوان داخله سطر سردي واحد مثلا: عنوان : " تجلي الحزن " ص 21

يحتوي هذا العنوان داخله هذا السطر وان لم نقل نصف سطر: (**... هذا فراق بيني وبينك)** ثم مباشرة يتبع بعنوان أخر (تجلي الشهيد) نفس الصفحة .
وقد وضح شكل الشجرة العنونة الصغرى السابق كثافة العنونة من خـــلال نموذج **(التجليات الأولى وهي تجليات الفراق)**.

وبعد معاينة كثافة العناوين داخل التجليات نستنتج أن استعمالها يرجع لسببين هما:

- مثلما اقتبس جمال الغيطاني المصطلحات الصوفية من كتابات المتصوفة اقتبس ايضا عنهم تكثيف العناوين حيث نجد أن ابن عربي استعمل في كتابه التجليات مئة وتسعة وتسعون عنوان فرعي ، بدءا من تجلي الإشارة عن طريق السر إلى " تجلي ذهاب العقل ".

- الأوضاع الحزينة التي يمر بها الراوي جعلته يتشظى، ومن هذا التشظي جاءت العناوين الفرعية الكثيرة حيث غالبا ما يجد نفسه مضطرا للقطع في نقطة معينة قد تكون قصيرة كما قد تكون طويلة ، وذلك حسب نفسية السارد وحسب حالة الشطحات التي يتعرض لها. فالعناوين الصغرى تجعل الخطاب يقوم على بنى متشظية بعيدا كل البعد عن طريقة السرد الخطي، فالبناء المتشظي يحوي قصصا صغرى في الكثير من الأحيان، وهنا يجد القارئ نفسه إزاء عمل تأويلي بعد كل عنوان، ويبحث في العلاقات المضمرة الرابطة ضمنيا بين العناوين التي تضم داخلها سطرًا أو فقرة تحوي قصةً أو فكرة أو حكمة أو شرحا ... على حسب ما تتطلبه حالة التشظي .

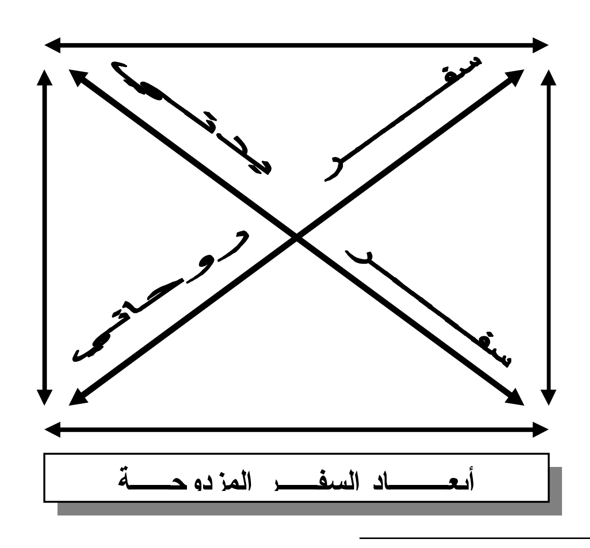
- كما توصلنا من خلال ما سبق إلى كيفية قياس مدة الكتابة و سمك الكتاب. و قد ساعدتنا على ذلك المؤشرات الزمنية المعلمة في كتاب التجليات.

- و لما كانت رحلة الغيطاني سفر في الزمن الذي يقوده إلى أمكنة بعيدة و شخصيات تاربخية عاشت في الماضي البعيد و أخرى في الماضي القريب و أخرى عاصرته. فإن هذه الرحلة صعبة أكثر من الرحلة المألوفة و عليه فإن معاناته ستكون أصعب و سيذوق مرارة الإغتراب و الشوق و الحنين.

2- الاغتراب الزمني و لوعة الحنين:

تعتبر التجربة الصوفية مسارا فكريا و روحيا ينفي كل تفسير جـــاهز،و يأســس لتأويل جديد في تجربة الوجود و المعرفة و بها "يصبح الوجود حركة من التحول أومن الضياع"[1] و من هنا تأثير الأدباء بالتصوف حيث أعطاهم متنفسا حرا طليقا و أصبح يؤسس للحداثة العربية المفارقة لأنه مغامرة في المجهول.

و من أهم مميزات التجربة الصوفية هي الغربة.لأن الصوفي دائما في حالة ســفر و عنه يقول القشيري:"و اعلم أن السفر على قسمين:سفر بالبدن و هو الانتقال من بقعة إلى بقعة ،و سفر بالقلب و هو الارتقاء من صفة إلى صفة"[2] أي أن الـــسفر يأخذ لدى الصوفيين بعدا مزدوجا،سياحة و سفر مادي و سياحة و سفر بالقلب



أبعـــاد السفـــر المزدوحـــة

[1]: أدونيس: الثابت و المتحول:تأصيل الأصول ط1،ج2 بيروت دار العودة،1977،ص99.
[2]: منصف عبد الحق:الكتابة و التجربة الصوفية،مطبعة عكاظ، ط1 1988،ص353.

وقد أشار جمال الغيطاني من خلال تجلياته إلى أنواع السفر قائلا:"**دليلي يــومئ إلى ،إذن...أطلت الوقفة، أعزم أمري، أقطع المسافة من محــل الخــروب إلـــى الدكان المجاور،جدارهما واحد،لكن هذا اقتضى مني مشقة ،خطوة مكانية ســفر حسي بالبدن و هو الانتقال من بقعة إلى بقعة،و من لحظة إلى لحظـــة و ســـفر بالقلب و هو الارتقاء من صفة إلى صفة قال:دليلي:"اجتهد أن تكون راحلا بين منزلتين**"[1].

و من خلال هذا الاستشهاد نلاحظ أن الغيطاني اقتبس مفهوم السفر من القشيري و هو مدرك تماما للمعنيين راحلا في تجلياته بأسفارها الثلاثة بين منزلتين أو بـــين سفرين والسفران متلازمان لأن السفر الجغرافي هدفه البحث عن تجليات و أثـــار الألوهية وأما المعنوي أو بالقلب فهدفه انتقال الصوفي من صفة إلى أخرى.

يسافر الغيطاني في التجليات ما يجعله يغترب عن الأصل، و لعل هذا الإحــساس بالانفصال هو الذي يفسر عمق التجربة الصوفية بكاملها لأن ما يحكــم الــسلوك الصوفي هو الإحساس بالاغتراب و بالخصوص تجربة الفناء:"فمن كـــان وطنـــه العدم في القدم كانت غربته في الوجود و الفناء حال من أحوال العدم عند من فهم الأمور و علم فما يطلب أهل الله الشهود إلا لأجل الفناء من الوجود أي الفناء من الاغتراب"[2] وقد عانى الغيطاني الغربة في زمن التجلي و أيضا عـــانى اغتـــراب أحبته في الواقع و لعل غربتهم هي أيضا بسبب سفرهم من الحياة الـــدنيا صـــوب الفناء وهو لحظة أخرى للأبدية:"**فاض و ضح هذا الجثمـــان الـــذي ســـكن،الذي همد،الذي بدأ إقلاعه صوب الفناء و الأبد،محتويا رحما كـــان محـــل تكـــويني و مبعـــث نشأتـــى،أول موطـــن لـــي...ممـــــددة هـــــي،معـــطـــــاة كلـــهـــــا بمـــــــلاءة ثقيلـــــــــة،المـــرة الأولـــــى التـــــي أراك فيـــهـــا نائـــمـــــة**

---

[1]: جمال الغيطاني، التجليات، ص 85.
[2] - محمد بنيس:الشعر العربي الحديث،مساءلة الحداثة،دار توبقال،ص51.

ممددة،اقترب فلا تنتبهين،أدنو فلا تنهضين...أتطلع إلى العمر الذي تم،إلى أصلي الذي ذوى،إلى جذري الذي يبس و جف إلى أول المحط و منتهاه،بداية الدائرة و آخرها،تغيرت ملامح كان عهدي بها طويلا،غير النــزع الــشديد القــسمات،هذه مجاهدة،العينان مغلقتان إلى أبد آبد"[1]

و يعتبر الغيطاني أن مسيرة الحياة بكاملها رحلة للاغتراب و هذه الفكرة موجودة عند الصوفية إذ يرون أن "أول غربة إغتربناها وجودا حسيا عن وطننا غربتنا عن وطن القضية عند الإشهاد بالربوبية لله علينا ثم عمرنا بطــون الأمهــات فكانــت الأرحام وطننا فاغتربنا عنها بالولادة،فكانت الدنيا وطننا فاغتربنــا عنهــا بحالــة تسمى سفر أو سياحة إلى أن اغتربنا عنها بالكلية إلى مــوطن يــسمى البــرزخ فعمرناه مدة حتى الموت فكان وطننا.ثم اغتربنا عنه بالبعث حيث يعــود الإنــسان تبعا للدورة الكونية إلى وطنه الأصلي الأزلي فلا يخرج بعد ذلك و لا يغتــــرب و هذه هي آخر الأوطان التي ينزلها الإنسان لــيس بعــدها وطــن مــع البقــاء الأبــــدي"[2] و يتجلى هذا عند الغيطاني في قوله أكثر من مرة أن بطن أمه هــو أول أوطانه:" **أقف عند باب الغرفة،بطنها الذي كان أول موطني و محل تكــوني علا...**"[3] أو كقوله في صفحة آخرى من صفحات الرواية :"**محتويا رحما كان محل تكوني و مبعث نشأتي،أول موطن لي**"[4] كما يتفق معهم بــأن الرحلــة الأخيــرة للإنسان (الموت) هي بداية لبقاء أبدي"**هذا الجثمان الذي سكن،الذي همد ،الذي بدأ إقلاعه صوب الفناء و الأبد**"[5]*

---

1 -جمال الغيطاني:التجليات،ص894.

2 -منصف عبد الحق:الكتابة و التجربة الصوفية،ص359-360.

3 -جمال الغيطاني:التجليات،ص105.

4 - جمال الغيطاني-التجليات-ص793.

5 - جمال الغيطاني-التجليات-نفسه،ص793.

*: الأبد: جمع أباد و أبود: الدهر القديم الأزلي الدائم. يقال (لا آتية أبد الآبدين و أبَدَ و الأبد جمع الآباد و أبد الدهر.

أبدا: ظرف زمان للتأكيد في المستقبل نفيا و إثباتا لا أفعله أبدا و أفعله أبدا

الأبدي: مالا نهاية له، الأبدية دوام لا نهاية له.(الآخرة) المنجد في اللغة و الإعلام ص 1 .

كما يقول:"**عيناها مغلقتان إلى أبد آبد**"[1] و أيضا:"**إنها مدتك و إسبال جفنيك إلـى الأبد**"[2] و لما كان الغيطاني مؤمن بأن الإنسان راحل لا محالـة،عانى الخـوف و القلق من أن يغترب أحبابه عنه و من أن يغترب هو أيضا يوما فيغيب عن هـذه الدنيا:"**يدركني أسى إنساني على نهايتي التي لا أدري متى ستحين؟فأرثى ذاتـي لحظة ميلادي،و أبكي على رحيلي قبل بدء سفري**"[3]

و بهذه الطريقة يكون قد سبق الزمن فبكى على سفره قبـل أن يكـون فتجربـة الصوفي مبنية على إحساس عميق باغتراب كينونة الصوفي لحياته ووجدانه و ما يفسر عمق التجربة الصوفية بكاملها هو هذا الإحساس بالاغتراب " **تكتمل عنـدى أمور ثلاثة اقترانها وعر،القربة و الحجبة و دوام الغربة،فنعم أجر المكـدين**"[4] و قد ظل مفهوم الغربة محكوما بالتصور الجغرافي المكاني الذي ساد الثقافة العربية الإسلامية إلى أن جاء ابن عربي فلاحظ عند عرضه للغربـة عنـد الـصوفيين السابقين ارتباطها بالتصور الجغرافي فعتبرها مرادفة لمفهوم السياحة و السفر.غير أنه من ناحية أخرى حاول أن يخرج بمفهوم الغربة من هذا الإطـار الجغرافـي الضيق.ليضفي عليه طابعا كونيا يتعلق بكل شيء و بكل حركة :"إن الانفصال هو الذي يفسر مفهوم الصوفي عن الطبيعة و الألوهية من جهة .و عن وجوده الخاص باعتباره ميلا و حركة قلقة نحو ردم هوة هذا الاغتراب الوجودي"[5] إنهـا بالفعـل حركة الحب الصوفي الروحاني و ما يرتبط بها من عشق إلاهـي فيعـرف ابـن عربي الاغتراب بقوله :"إعلـم أن الغربـة عنـد الطائفـة (الصوفيـة)

1- - جمال الغيطاني:التجليات،ص513.

2 -جمال الغيطاني- التجليات -ص793.

3 -جمال الغيطني- التجلياتص513.

4 -جمال الغيطاني- التجليات -ص513.

5 -منصف عبد الحق:الكتابة و التجربة الصوفية،ص351.

يطلقونهـــــا.و يريدون بها مفارقة الوطن في طلب المقــصود.و يطلقونهـــا فـــي اغتراب الحال فيقولون في الغربة الاغتراب عن الحال من النفوذ فيه، و الغربـــة عن الحق ،غربة عن المعرفة من المدهش"[1] و قد سرد ابن عربي هذا التعريـــف على الغيطاني مع بعض التفصيل في تجلياته العجائبية :"**قال شيخي الأكبر القابض على قلبي بيده.إن الغربة يراد بها مفارقة الوطن في طلب المقصود.و يراد بهـــا اغتراب الحال.فيقولون في الغربة الاغتراب عن الحال من النفوذ فيه. والغربـــة عن الحق غربة عن الدهش.أما غربتهم عن الأوطان فبمفارقتهم إياها فهو لمـــا عندهم من الركون إلى المألوفات فيحجبهم ذلك عن مقــصودهم الـــذي طلبـــوه بالتوبة**"[2]

انصت جمال الغيطاني من خلال تجلياته لكلام دليله و شيخه ابن عربي ثم قال هو الآخر رأيه مضيفا نوعا آخر من أنواع الغربة و لعلها –فعـــلا- أصـــعب أنـــواع الاغتراب و هي الغربة في المكان(مكان الإقامة) :" **و أقول أنا،لما كان الإنـــسان في سفر دائم،لذا كان في غربة دائمة،و لما تقدم بي العمر.عرفت أن أصعـــــب أنواع الغربة ماكان غربة في الإقامة و الحزن.كما أوضحت وجها مـــن وجـــوه الغربة،لذا كان الحزن ملازما للنشأة الإنسانية ،اسألوني ياصـــحبي،لماذا يبكـــي المولود في اللحظة الأولى التالية لخروجه من الرحم؟لماذا؟ لأن فراق الرحم أول غربة عرفناها، يبكي الطفل عند ذهابه إلى المدرسة أول يوم تذرف الدموع عند سفر الحبيب.تمضي الحياة الإنسانية من غربة إلى غربة،حتى تقع الغربة العظمى الكبرى ،الموت،و إن كان هناك حال من الغربة لا نعرفه،عندما يتفرق الحـــضور الجسدي الإنساني في الكون**"[3]

---

[1] - ابن عربي: **الفتوحات المكية،ج2،دار صادر بيروت،ص527.**
[2] - **جمال الغيطاني،التجليات،ص44.**
[3] - **جمل الغيطاني: التجليات،ص44.**

من ما سبق يبدو أن الغيطاني متأثر جدا بدليله ابن عربي و بأفكاره الصوفية و مع ذلك فإنه كثيرا ما حاول أن يبدع و أن يضيف إلى أفكارهم أفكـــارا جديـــدة:"**أمـــا غربتي في هذه التجليات فلم تتفق لغيري،ولا لشيخ من شيوخي،ذلك أنني عرفت أنواعا من الغربة لم تتفق لإنسان قبلي،منها غربتي عني، و غربة رأسي عـــن بقية جسدي،و غربة وجودي عن وجودي،و غربة صورتي البشرية الباقية فـــي العالم الدنيوي بعدي**"[1] وهناك اختلاف بسيط بين اغتراب الـــصوفي و اغتـــراب المبدع.إذ أن التجربة الصوفية تجرية لا تنبثق عن العقل الواعي للذات الإنسانيـــة و إنما تنبثق من تلك المنزلة الروحية التي يصل إليها الصوفي عندما يصل درجة الفناء التام:"أي التلاشي النهائي في الذات الإلهية بواسطة العـــشق لأن التجربـــة الصوفية تحتاج إلى إنكار الفاعلية العقلية أو انعدامها،و من ثم الانـــصراف إلـــى شيء كثير من الوجد والحب و هو أقوى النزعـــات الروحيـــة فـــي الإنســـان"[2]، إذا فالتجربة الصوفية هي نشاط روحي يحدث في غياب النشاط العقلي.لحظة الفناء و التي لا يرى أثناءها الصوفي في الوجود غير الخفي في هذه اللحظـــة يحـــدث الانفصال التام عن الواقع و الاتصال الكلي بالمحبوب.

أما التجربة الروائية فتؤسس على العقل الواعي الفاهم لمجريات الواقع ثم يحـــاول إسقاط هذه الوقائع و المجريات داخل النص الروائي و بالتالي فإن الروائي مدرك لما يحصل ما يجعله يعمل على ربط الذات الإنسانية بالعالم و قوانينه الاجتماعية و السياسية.

و على الرغم من التباين الجلي بين التجربتين .إلا أنهم يتفقون في أن كلا منهمـــا يسعى إلى الحقيقة "فطبيعة الخطاب الصوفي تتعلق بتلابيب الحب قصد الوصول

[1] - **جمال الغيطاني:التجليات ص44.**
[2] -**وذناني بوداود:مجلة التراث،ص6.**

إلى الارتواء من ذات المحبوب ،و طبيعة الرواية التي تحاول رصد حقيقة الإنسان في الوجود بطريقة أو بأخرى ،تجعل المسافة بينهما قصيرة لأن هناك خيط رفيـــع يربط بينهما"[1]

يتمثل هذا الخيط الرفيع الذي يربط بين الصوفي و الروائي في العمل الجاد مـــن أجل الوصول إلى الحقيقة هذه المتمثلة في اكتشاف حقيقة الوجود بالنسبة إلى الروائي و هذه المتمثلة في الوصول إلى الحقيقة المطلقة بالنسبة إلى الصوفي.

إذن كل منهما نيته صافية،و غرضه تقديم النفع للـــذات الإنسانيـــة فـــي الوجـــود و كلاهما يشارك الإنسانية في آلامها و أحزانها .و كلاهما يسعى أيضا إلى تقـــديم حلولا لهذه المشاكل و الأحزان.

للوصول إلى هذه الحلول على كل منهما أن يتبع طريقا معينا و للصوفية طريـــق روحي يسيرون فيه و يعتمد أساسا منهجيا و غاية من القـــرآن الكـــريم و الـــسنة النبوية الشريفة،في سيرهم إلى الله تعالى و جوهر هذا الطريق ما أسمته الصوفية المقامات و الأحوال و يقصد بالمقامات هنا"المنازل الروحية التي يمر بها الـــسالك إلى الله فيقف فترة من الزمن مجاهدا في إطارها حتى يهيئ الله-سبحانه وتعالى- له سلوك الطريق إلى المنزل الثاني لكي يتدرج في السمو الروحي من شريف إلى أشرف و من سام إلى أسمى، من منزل"التوبـــة"إلـــى منـــزل"الـــورع"و منـــزل "الورع"يهيئ إلى منزل"الزهد"و هكذا حتى يصل الإنسان إلى منزل المحبة و إلـــى منزل الرضى و لبلوغ هذه المنازل لابد من جهاد و تزكية"[2] و لـــذلك أعتبـــرت مكتسبة أما الأحوال فإنها تلك النسمات الروحية التي تهب على السالك فتنـــتعش بها نفسه لحظات خاطفة"ثم تمر تاركة عطرا تتشوق الروح للعودة إلـــى تنـــسم أريجه و ذلك مثل:الأنس بالله"[3]

---

[1] -وذناني بوداود،حوليات التراث،ص7.

[2] -عبد الحليم محمود،إبراهيم بن أدهم شيخ الصوفية،دار الإسلام (القاهرة)،المكتبة العصرية بيروت/ص48.

[3] -عبد الحليم محمود، إبراهيم بن أدهم شيخ الصوفية،ص49.

أما طريق المبدع الروائي فمدرك بالعقل الواعي و في التجليات يعتمد الغيطـــاني على دراسة الموروث الصوفي و على الموروث التاريخي في دراســـته للـــراهن ونستعمل كلمة"الراهن"هنا بدلالتها الزمنية القريبة و المحايدة التي تعادل و تقابـــل كلمة (حاضر) و (آن) Présent ،والراهن لغة هو الزمن الرهين لوقته و لحظته"[1] و غايته من خلال هذه الرواية هو العودة بالكون إلى صفائه و إنسجامه من خلال الإشارة إلى بعض الأخطاء التي مازالت تتكرر منذ الزمن الماضي و لا سبيل إلى تحقيق بعض الصفاء إلا بمحاولة تصحيح بعض الأخطاء على هذا الأساس ســـافر الغيطاني في الزمن.و هذا السفر لابد له من وسيلة و لعله أحسن اختيار الوســـيلة، هذه التي لم يجدها إلا بعد دراسة جادة و عميقة في التـــصوف،فالفكر الـــصوفي وحده القادر ببراعة على إيهامه بالقدرة على هذا السفر أو إيهامنا به لما يتـــضمنه من كرامات و رؤى و شطحات و غيرها.و كثيرا ما أشار إلى ذلـــك الغيطـــاني قائلا"**قال الشيخ الأكبر محي الدين إنا قوم سُفَر نقطع المناهل بالأنفـــاس رحلـــة الشتاء و الصيف لنطعم من جوع و نَأمن من خوف ،لأنه مازاد على وقايتك فما هو لك،و ما ليس لك لا تحمل ثقله فتتعب،و هذا ما كان عليه جمـــال بـــن عبـــد الناصر كان بعض المقربين يحاولون تعريفه بـــنفس الـــزاد فيـــذكرون أطعمـــة بعينها،فيصدهم صدا لينا حازما و أحيانا صارما رادعا**"[2] إذن ساعد الفكر الصوفي كثيرا الغيطاني في سفره.فلولا كرامات الصوفية و لولا شيوخهم الذين ســـاعدوه في سفره عبر الزمن لما كانت التجليات بهذه القوة العجائبية:"**قال لي ما نصه:"يـــا يتيما قبل أن تولد،أنت راجع و لست براجع إلى دنيا تقطعت بك أسبابها و نسيت أعمالها،يا ولدي...اعلم أنك ماض إلى رحيل دائم،فما من إقامة أبدا امضي إنما أنت عابر...**

---

[1] -نجيب العوفي،راهن الشعر المغربي ورهاناته،من خلال بعض الإصدارات الشعرية الجديدة،مجلة التبين،العدد27 سنة 2007،ص25.

[2] -جمل الغيطاني:التجليات،ص294.

أتساءل...وهذا أول نطقي..

أنت من؟

لم يجيبني،إنما استمر.

إعلم أن دليلك مجاهد ممن عاشوا الزمن الوعر،سـيتجلى لـك عنـد اسـتبهام أمـرك،و انسداد جهاتك،و انقطاع سبلك سيأخذ بيدك و يقبل عثارك،اتبعه جادله بالتي هي أحسن..."[1]

3- لوعة الحنين إلى ذكريات الماضي:

و في السفر اغتراب عن الأصل ينتج عنه حنين شديد إلى العودة لهـذا الأصـل المفتقد.فتجربة الفناء الصوفي مبنية على إحساس عميق باغتراب كينونة الصوفي حياته ووجدانه.وحنين شديد إلى العودة ،أيضا تجربة الفناء الإبداعي عند الغيطاني مصحوبة بالاغتراب أو مبنية عليه و على الحنين إلى الأصل ما جعله يفـرد لـه عنوانا فرعيا داخل التجليات:"**موقف الحنين**"[2] و يستهله قائلا:

"...عظم الحنين فاكتمل ،صار موقفا عظيم القدر،منـه يلـوح الماضـي،يقترن بالحزن ،جوهره جلل،و عبرته مفجعة ،فالحنين يا سادتي أول درجات النسيـان و الحنين لا يرد بنفس القوة في كل مـرة يَهُـبُ ،يأتـي النسيـان الـذي يلفه و يطويه،الحنين كالدهر لا يُرَى،له من النهار ساعة الأصيل، و مـن الليـل أولـه،و من الفصول نذر الخريف و من أحوال الحرارة رطوبتها و من الأوقات لحظة تُواري الشمس خلف الغمام في يوم شـتوي ،و مـن مكنـون الـذكريات أحلامها و أغلاها.و من أحوال القلب الخفق المتعب،و من الورود بقايا رائحتها و من العلوم، ما كان"[3]

---

[1] - جمال الغيطاني:التجليات،ص512.

[2] -جمال الغيطاني-التجليات-ص122.

[3] -جمال الغيطاني-التجليات-ص123.

بهذه الفقرة حاول السارد أن يعطي مفهومه الخاص للحنين الـذي يقتـرن عنـده بالحزن و يرى أن الحنين إلى ذكريات الماضي هو أول درجات النسيان هذا الذي يأتي ليقضي عليه.فيمحى المعنوي ما هو مثله معنوي و يفنيه.

و قد ظهر الحنين في التجليات منذ الصفحات الأولى حين يستشهد ببعض الأشعار الصوفية:

"و من عجـب إنـي أحـن إليهـم
وأسـأل الشـوق عنهـم و هـم معـي
و تبكيهم عينـي و هـم فـي سوادهـا
و يشكو النوى قلبي و هم بين أضلعـى"[1]

فمـن دلائـل الحـب و الحـال كذلك مع الغيطاني أن نُحنَّ إلى أحبابنا و هم معنا و نتشوق إليهم و هم بين أضلعنا.

ينتهي الحنين و ينعدم بالنسيان و قد أصاب الغيطاني النسيان في تجلياته لأنه إنسان و لذلك سينسى هو أيضا في يوم من الأيام:

"اصبر لقد وصلت إلى زمن لم تكن بالغه إلا بشق الأنفس...آنسنى الصوت الذي صيغ من عبير المنى،وجوهر الحنين،و الألفاظ الياقوتية من سر النظر.غير أن الحنين غمرني ممتزجا بوحشة،فقلت بعبارات منهنهة كأني طفلا...
تلك بداية النسيان...
جاءني صوت غامض كقوس قزح...
لقد نسيت و اليوم تنسى...

[1] -جمال الغيطاني،التجليات،ص7.

قلت دامعا،مخلخل القلب...

تلك بداية النسيان..."[1]

وغاليا ما يمتزج الحنين بنبرة يائسة نابعة من وجدان السارد الـذي يحـن إلـى لحظات ولت و يعلم أن الرجوع إليها صعب مستحيل، الماضي إذا ما مر يـصبح ذكرى و الإنسان يحن إلى الماضي و إلى ذكرياته التي تبدو جميلة مغرية للناظر إليها من حاضره:"**حوصرت بالحنين و حنيني هنا عجيب.كنت أحن إلى ماض و مستقبل معا،هذا حالي و أنا في زمن قبل زمني،أرى ميلادي قبـل حمـل أمـي بي،أرى ذهابي قبل مجيئي ،و فقدي قبل وجودي،و غيابي قبل حضوري،و أمسي قبل يومي و غدي،حننت إلى لحظات ولت و كنت أعي أنها لم تأت بعد،كنت أرى ما سيجرى فيها،و أنني مدركها،و أنني سأبكيها بعد فوات الأوان.و لن يـذكرها أحد غيري،فعمرها مقدر بعمري،و لن يعرفها إنسان و لن يسعى من أجلها إلـى الديوان،إنها في موضع ما منه**"[2]

أحن جمال الغيطاني في واقعه إلى الزمن الماضي الجميل حيث كان أبوه حيا. فسعى من أجل استرجاع ماضيه إلى الديوان.وشاءت رئيسة الديوان وشاء مـولاه الحسين أن يسافر في الزمن و لما كان النسيان قاتل الحنين فسيسترجع الغيطاني ما يحن إليه أما ما ذراه النسيان فأبدا لن يعود لا في زمن الواقع و لا حتى في زمـن التجلي: "**عرفت أن الحنين جالب للمودة و الرحمة ،و لكن يا أسفى، في غيـري أوانهما،في غير موضعهما ،في غير مقامهما يغذيان الحنين،و الحنين عابر يهب كالخواطر،و الخواطر أيضا عابرة،و ليست مقيمة،لا تبقى في القلـب إلا مقـدار هبوبها،لكنها تورث ألما غير منظور. وأشد الأوجاع ما كان خفيا.هل سمع إنسان**

[1] -جمل الغيطاني،التجليات،ص127 - 128.

[2] - جمال الغيطاني - التجليات -ص123.

بخاطرة اتخذت من قلب سكنا ،لا تقيم الخواطر بالقلوب إلا زمن مرورها و هــذا زمن لا يمكن قياسه بحسباتنا الإنسانية،قال شيخي الأكبر محـــي الــدين ،إن لله سفراء إلى قلب عبده يسمون الخواطر،لا إقامة لهم في قلــب العبــد إلا زمــن مرورهم عليه.فيؤدون ما أرسلوا به إليه من غير إقامة لأن الله خلقهــم علـــى صورة رسالة ما أرسلوا به.فكل خاطر عينه،و عرفت أنــا أن هبــوب الحنــين سيكون بمقدار ما أرى.و الأهم بمقدار ما بقي حيا في أعماقي من الأيام البعيدة"[1]
أحن جمال الغيطاني إلى الزمن الماضي ووجد فيه سعادة وافرة تتنافى تماما مـــع الماضي المعيش "و يبدو أن هذا الإحساس بالقيمة الإيجابية للزمن الماضي لا يلوح في النفس إلا في لحظات الضيق و القلق النفسي المضني،المستحــضرة بهــدف الاحتماء بهالة نفسية من الفرح الداخلي بسعادة منقضية وذلك مــن شــدة وطــأة اللحظة الحاضرة على النفس"[2]و لطالما أحن الغيطاني إلى الأيام الخوالي برفقه أبيه و أمه و إخوانه و إلى بساطة الحياة و طبيعتها و إلى الجو الملئ بالحنان والصدق البرئ.

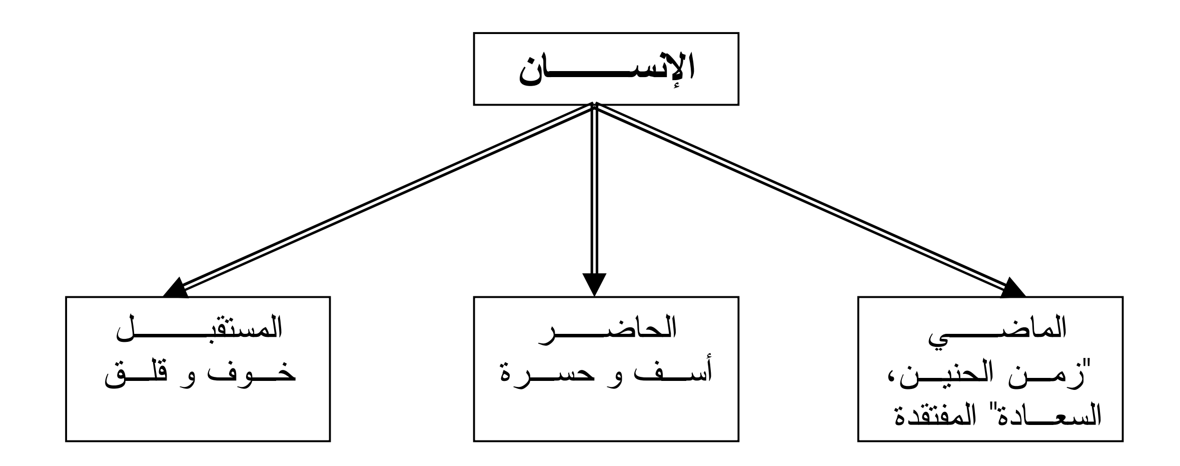
تستمر الأنا في هــذه الوحــدة بــاجترار ماضــيها الــسعيد، ماضـــي اتــصالها بالأحبة"الحقيقة" متأسية على الحاضر الذي لم يخلف ســوى الحــسرة و النــدم و الأسف من جراء إنفصالها عن ذاك الزمان و تلك الأماكن.

و اتفق جمال الغيطاني مع دليله ابن عربي في اعتباره أن الزمن الماضي محمود دائما :"**و لا ترى أحدا إلا و هو يذم زمانه و يحمد ما مضى و خلا من الأزمــان ،و ليس زمانه إلا حاله منذ وجدت هذه النشأة،و أي زمان كان فيه بنو آدم فـــي وقت آدم نفسه،حتى ذكر أنه قال في نظم له بلسانه ما ترجمته:**

تغيرت البلاد و من عليها   فوجه الأرض مغير قبيح

[1] -جمال الغيطاني - التجليات -ص172.
[2] - مأمون عبد القادر الصمادي، جمال الغيطاني والتراث،ص100.

فالإنسان يذم يومه،و يمدح أمسه،و هو الإنسان عينه لا غيره ،و قد كان أمـــس يذم يومه،و يمدح أمسه،و هو الإنسان عينه لا غيره"[1]



الإنســـان الإحســـاس بالزمـــن

[1] : **جمال الغيطاني،التجليات،ص390.**

لا يغيب السارد في التجليات عن غيره فقط،و إنما يغيب حتى عن نفسه مثله مثل الصوفي"يغيب عن نفسه و عن غيره"[1] فحركة الزمن تتأرجح بين حدي الحاضر و الماضي،و يتبدل اتجاهها بينهما إرسالا و استقبالا لأن مشكلة الزمن إنما تبدأ عنـــد الصوفي بفضل الانفصال الذي يحدث على مستوى الزمن الحاضر"و يتبع ذلك أنه يجد في الماضي سبيله الوحيد الإنعتاق من هذا الوضع ،و هنا يعـــود إلـــى هـــذا الماضي أو يستعيده ،كلما شخص الحاضر أمام عينيه و تمثل لوعيه،وربما أمكـــن من بعد.اختزال الروابط الزمنية إلـــى نـــوع مـــن المواجهـــة بـــين الماضـــي و الحاضر،لأن الاندفاع نحو المستقبل هو في الحقيقة نوع من القلب الزماني"[2] حيث يتم معه اسقاط الماضي في المستقبل و هنا ستجد أن هذا المـــستقبل هـــو نفـــسه الماضي في طموح استرجاعه.وما من وسيلة أنجع للسفر من الفكر الصوفي الذي يمنح المتصوف كرامات تجعل المستحيل ممكنا .

4- الكرامات وسيلة الراوي للسفر في زمن التجليات:

حاول راوي التجليات أن يقترب من شخصية المتصوف.فنسب إلى نفسه كرامات تملأ الكتاب.و سوف نحاول في هذا السياق أن نشير إلى تعريف الكرامة.

أولا في اللغة:

كَرُمَ علينا فلان كَرَامة

و المَكْرُمة،و المَكْرُم:فعل الكَرم.

و في الصحاح.واحدة المَكَارم ولا نظير له.

و له علينا كرامة،و أكرم نفسه بالتقوى،و أكرمها عن المعاصي ،و هو يتكرم عن الشوائن."[3]

---

[1] : **يراجع خالد بقاسم،الكتابة و التصوف عند ابن عربي،دار توبقال النشر ط1 2004،ص91.**
[2] : **وفيق سيلطين –الزمن الأبدي – الشعر الصوفي ص 80.**
[3] : **يراجع جمال الدين ابن منظور،لسان العرب،دار المعارف،مادة (ك،ر،م)**

ثانيا:عند الصوفية

"الكرامة،أمر خارق للعادة،يظهر على يد عبد ظاهر الصلاح،ملتزم الشريعة:"تبـــي كلف بشريعته،مصحوب لصحيح الاعتقاد و العمل الصالح،علم بها أو لم يعلم"[1]

و هي (أي الكرامة)على قسمين:

- **حسية.**
- **و معنوية.**

-أ- الكرامة الحسية:

موجودة عند العامة من الناس التي لا تعرف إلا الكرامة الحسية.

مثل الكلام على الخاطر،و الإخبار بالمغيبات الماضية،و الكائنة،و الآتية و الأخـــذ من الكون،و المشي على الماء ،و اختراق الهواء،و طي الأرض و إجابة الـــدعاء في الحال."[2]

-ب-الكرامة المعنوية:

لا يعرفها إلا الخواص من عباد الله تعالى و هي:

-أن تحفظ عليه آداب الشرعية.

- أن يوفق لإتيان مكارم الأخلاق و اجتناب سفاسفها.

- المحافظة على أداء الواجبات مطلقا في أوقاتها.

-و المسارعة إلى الخيرات.

-إزالة الحقد و الغل من صدره للناس و كذا الحسد و سوء الظن.

-طهارة القلب من كل صفة مذمومة و تحليته بالمراقبة مع الأنفاس.

-مراعاة حقوق الله تعالى في نفسه و في الأشياء،و تفقد آثار ربه في قلبه.

---

[1] : **أحمد الجوهري الخالدي،كرمات الأولياء في الحياة و بعد الإنتقال،دراسة و تحقيق سعيد عبد الفتاح ،دار الأفاق العربية،ص20.**

[2] **: أحمد الجوهري الخالدي-كرامات الأولياء-ص 21.**

-مراعاة أنفاسه في خروجها و دخولها فيتلقاها بالأدب ،إذا وردت عليه و يخرجها و عليه خلعة الحضور.[1]

هذه إذن كلها كرامات الأولياء المعنوية التي لا يدخلها المكر ولا الاســتدراج.بــل هي دليل على الوفاء بالعهود.وصحة القصد والرضى بالقضاء في عدم المطلــوب ووجود المكروه.

و لا يشارك الأولياء هذه الكرامات إلا الملائكة المقربون.و أهل الله المــصطفون الأخيار.

و لعل راوي التجليات يعرف بمكارم الأخلاق و طاعة الشيوخ فلبلوغ الكرامـــات على السالك أن ينتهج طريقا معينا و أهم ما يميز المربــد هــو طاعـــة الــشيــخ و الإلتزام بالآداب و لطالما عبر التراث الصوفي عن علاقة المريد بــشيخه.فـــي التجليات ظل الراوي حريصا على الالتزام بأوامر شيوخه و منهم دليله الحسين و ابن عربي:"**عند هذا الحد لا حظت نأي شيخي الأكبر عني.تمنيت الاقتراب منه و الإئتناس به خاصة أنه مرشدي الأول.و على يديه تجلت لي علامات الهدايـــة،و لي به عناية عظيمة.ناديته بخواطري فلم يجبني خفت،خاصة أنني دائم المقارنة بين صحبتي له و صحبتي لمولاي و نوري الأتم سيدي الحسين**"[2]

كان تعامل راوي التجليات مع دليله تعاملا مثاليا مقتبسا من تعامـــل المريـــد مـــع شيوخه الموجود في التراث الصوفي.إذ يرى المريد نفسه ملكا لشيخه يفعل به مـــا يشاء و يستقبل أوامره بطيب خاطر وباحترام:"**معه كنت كالطفل اتجاه أبيـــه،يأمن له و إن خافه، يهرع إليـــه و إن عاقبـــه،يسعـــى إلى القرب منه و أن جافاه،أما**

[1] : **يراجع،أحمد الجوهري الخالدي،كرمات الأولياء في الحياة و بعد الإنتقال،ص21/20.**

[2] : **جمال الغيطاني،التجليات،ص312.**

شيخي فأرهبه،عندي خشية منه كالتلميذ في مواجهة أستاذه ،خاصة أنه يقـبض على قلبي"[1]

إذن لقد أفاد الراوي إفادة كبيرة على صعيد المفاهيم الصوفية التي كان يتلقاهـا و حتى بالنسبة لطريقة تلقي المفاهيم التي و إن بدت لأول وهلة عجائبية :" إلا أننـا سرعان ما نكتشف أنها طريقة أقرتها الآداب و القواعد الصوفية لعلاقـة المريـد بشيخه....كالشيخ أبي يزيد البسطامي الذي لم يكن ليحتاج مع شيخه إلـى لفـظ و إنما كان أبو يزيد من غير لفظ يفهم الأمر،فيفعله و كذلك الأمر مع تلاميذ الـشيخ أبي العباس الغمري" ويظهر هذا في التجليات من خلال:"**ينظر إليا من بعيد نظرة مثقلة باللوم،فتسنح لي الفرصة،أخاطبه بغير نطق،لماذا تقسوا عليا يا سـيدي و أنا في كنفك،لماذا و أنا في حمايتك؟لماذا و أنا طوعك،لماذا و قلبي عنـدك،لماذا وأنا التابع لك،أهذا نصيبي منك،إن كان ذلك كذلك فأنـا راض،قابـل ،مطيـع،لم يجبني و شعرت بقلبي يتقلب في كفه،لم أدر لماذا صمته عني؟غير أنـه عنـدما أشار تبعت إشارته فرأيت نفسي في نشأتي الأخرى"**[2]

ما يدل على أن العلاقة بين المريد و شيخه يحكمها نظام صارم حيث تنعدم حرية المريد بين يدي شيخه،لأنه في تلك الحالة يكون أمام قدوته في الطرق لأن الـشيخ في عرف المتصوفة هو "الإنسـان الكامـل فـي علـوم الشريعـة و الطريقـة و الحقيقة، البالغ إلى حد التكميل فيها.لعلمه بآفات النفوس و أمراضها وأدوائهـا،و معرفته بذواتها ،و قدرته على شـفائها و القيـام بهـداها.إن اسـتعدت ووفقـت لإهتدائها"[3] من هذا المفهوم حاول أن يجسد الكاتب فنيا الكيفية التي تكـون عليهـا العلاقة بين المريد و شيخه كما هو معروف لدى المتصوفة.

---

[1] : يراجع مأمون عبد القادر الصمادي:جمال الغيطاني و التراث،ص52.

[2]: جمال الغيطاني:التجليات،ص312.

[3]: عبد الرزاق القاشاني،إصطلحات الصوفية،ص38.

و غاية هذه العلاقة هي إقناع المتلقي بكرامات الراوي،باعتبارها قناعــا لتعبيــر موضوعي من جهة و لخدمة شرط الصدق الفني من جهة أخرى.

فلكي يسافر الراوي في الزمن لابد له من كرامات و الكرامات لا تمــنح إلا بعــد جهد شاق و ّالتزام آداب الصوفية.

و قد كانت لراوي التجليات كرامات حيث كان يسافر طامحا بلوغ مرتبة التجلــي "مع اختلاف بين طبيعة المجاهدات و الرياضات في سلم العــروج، و التجليــات تتكشف للعارج إذ يصل آخر درجات السلم،فتلك عند المتصوف تجارب روحانيــة خالصة في حين هي عند الراوي هنا تجارب أدبية نفسية موضوعية فنية على أن كلى المعراجين أشبه بالرؤية المنامية الروحية منهما بالمعراج الحــسي"[1] فــراوي التجليات يتشابه كثيرا مع الصوفي من حيث تجربة التجلي و لو أن الغايات تختلف فإن كانت عند الصوفي نتيجة مجاهدة عظيمة لبلوغ درجة التجلي فهي عند الرواي نتيجة قساوة و ثورة على الأوضاع و المعاناة الراهنة و من ثم محاولة السفر فــي الزمن لكشف أسباب المعاناة و إسقاطها عن طريق التجلي في قالب فني فانتــازي جميل.

و بفضل الكرامات ينحو الراوي بتجلياته نحو الرواية الفانتاستيكيةfantastique"[2] التي نسيها باحثون غربيون على رأسهم تــودوروف إلــى الغــرب أي اعتبــار الفانتاستيكية فن أدبي جديد يقوم على العجــائبي و الخــوارقي،فن اللامحــدود و اللامألوف.فن الخيال المتجاوز الطليق و ابتكار المتخيل الذي لا تحده حدود ينسب إلى الغرب.في حين تراثنا العربي غني بالخــوارق و لعــل كتابــات المتصوفــة

---

[1]: **مأمون عبد القادر العمادي،جمال الغيطاني والتراث،ص58.**

[2] **: -voir-tz vetan-todorov-introduction à la litterature fantastique édition du seuil-1970**

الصوفية"تمثل هذا الجانب الثري في الأدب العربي،من حيث تضمنه العديد من الخوارق و التي يتم إدراجها ضمن كرمات أولئك الـــشخوص مقابـــل معجـــزات الأنبياء،مثلما نجد ابن عربي في فتوحاته المكية و هو يصف عـــوالم عليا،غريبـــة زارها،و لقاءات عجائبية أخرى مثل شطحات المتصوفة عموما"[1]

و بفضل الفكر الصوفي تمكن الغيطاني من إختراق الزمن و نـــسب إلـــى نفـــسه كرامات جديدة بعضها لم ينسب إلى متصوفة من قبله، و لطالما صرح بذلك فـــي تجلياته و عدة مرات:

*** كنت أنظر إلى الكواكب كأني أراها من أعلـــى و مـــن أســـفل...فحـــق لـــي التفرد...ص 381 .**

*** أعرف الكثيرين من أصحاب الرؤى و علامات الطريق الكمُل، المواصلين، لم يصلوا إلى ما وصلت إليه، و لم يختصوا بما خصصت به مـــن الفرصـــة...ص 374.**

*** أما غربتي هذه في التجليات فلم تتفق لغيري و لا شيخ مـــن شـــيوخي...ص 440**

*** هذا عظيم جلل لم يعرفه كريم ممن سبقوني، كل مـــا أطلبـــه أشـــاهده عـــدا المحظور الذي طال التنبيه عليه...ص461.**

هذه بعض الإستشهادات التي تدل على أن الغيطاني أخذ من الفكـــر الـــصوفي و اختص بكرامات سبق بها غيره إذن فقد أدرك جمال الغيطـــاني قيمـــة التـــراث فاسترجعه و وظفه في روايته."و هكذا فإن هذا النص العجائبي يمارس فعل إبداع مغامر مذهل إنه يسرد الخارق المتخيل بوصفه توثيقا تاريخيا عاديا.إنـــه يمـــزج التاريخي بالمتخيل السحري بالواقعي"[2] في حين يشارك البعض في كذبة و يصدقها

---

[1]: **شعيب حليفي،شعرية الرواية الفانتاستيكية،المجلس الأعلى للثقافة 1997،ص13.**

[2]: **يراجع ، كمال أبو ديب،الأدب العجائي و العالم الغرائبي،في كتاب العظمة و فن السرد العربي،دار الساقي بالإشتراك مع دار أواكس للنشر،ص11.**

بغباوة حين تنسب الفانتاستيكية إلى غابرييل غارسيا ماركير[1] من خلال رواياته.و هي عريقة في الكتابة الإبداعية العربية عراقة هذا الإبداع و لغته و تاريخه.

ترجع فانتاستيكية التجليات إلى التراث العريق الصوفي.و الكرامات وسيلة الراوي لتحقيق اللاممكن و اللامعقول و بهذا يقوم الغيطاني بترتيب موضوع جديد،ابتكارا على متن القديم"و إذا كانت المواضيع الفانتاستيكية القديمة تهتم بمـــا هـــو فـــوق طبيعي،أي التصاقها بالماورائيات كان شيئا واضحا،و نزولها إلى أرض الواقع هو شيئ عرضي،و الخطاب هنا كان خطابا فوق طبيعي يخاطب في الإنسان منطـــق الغيب لاليزعزعه بل ليثبته و يزكيه.فيما أن الخطاب الثيمـــاتي فـــي الفانتاســـتيك الحديث هو خطاب ينطلق من الواقع و استيهاماته ومشاغله غير الواعيـــة.لـــيس لتأكيده،و لكن من أجل تفجيره، و هذه الثيمات ليست في حد ذاتها هدفا. كما هـــو شأن موتيفات العجائبي القديم،بل هي وسيلة يتم عبرها بناء الرواية و نسج خيوطها بتلوينات متشابكة"[2].

و موضوع رواية التجليات لصيق بالواقع و يهدف إلى بث رسالته مـــن خـــلال الخطاب الفانتاستيكي الذي، يتضمن في قلبه حمولات معرفية و سياسيه باعتبـــاره يشكل رؤية للعالم.و لكن هذه الرؤية محمولة على تقنية فانتاستيكية مفارقة تتجـــلي بوضوح عن طريق الامتساخ و التحول الذي يملأ الرواية و هذه "ثيمة يمكن القول أنها تسود غالبية الأدب الفانتاستيكي،الذي يتماس في شكل مضخم مـــع تحـــولات الواقع الرهيبة و تحولات النفس الإنسانية و تقلباتها،كذلك يجرى التحول والامتساخ في زاوية الغلو.إذ إن الامتساخ شيء ما هو خضوعه لتحولات تطاله من حيث

---

[1]: يراجع،غابرييل غارسيا ماركيز.مائة عام من العزلة – ترجمة صالح علماني – دار الهـــدى للثقافـــة و النشر – ط1 2005.

[2] : **شعيب حليفي-شعرية الرواية الفانتاستيكية-ص74.**

الزيادة أو الانتقاص،و قد شكلت هذه الثيمة موضوعا للعديد من الروايات العربية"[1] التي يظهر فيها الامتساخ بصورة المتعدد و قد شمل الامتساخ في كتاب التجليــات بأسفاره الثلاثة الكائنات البشرية و الحيوان و الجماد و المكان و الزمان.

4-1- الامتساخات* داخل زمن التجليات:

و لو أن امتساخات الإنسان في التجليات لا حصر لها.إلا أن أكبر امتساخ يــدهش المتلقي هو الأعضاء المنفصلة في جسم الراوي و التي فصلت بيــد شيخــه ابــن عربي و قد سيقت الإشارة إلى أن المريد يقبل كل شيء من شيخه لأنه المثــال و القدوة :"**عندئذ أخرج من ثنايا جبته نصلا أبيضا حاميا،أمسك بشعر رأسي،أشهر النصل ثم هوى به ففصل رأسي عن جسدي، اقتلعه و امسكه بيده،فصرت أنظر إلى جثة نفسي بلا رأس عن شعري،و للحظة خيل إليا أنه يمسك رأســي،لكنني انتهت إلى أنني طاف معلق لقد صرت في خلق جديد**" [2]

لأن الراوي صاحب كرامات لم يمت بعد قطــع رأســه و إنمــا أصــبح أشــبه بشخصيتين شخصية للرأس و شخصية لباقي الجسد و أصبح للرأس ظله الخاص كما أن لباقي الجسد ظله الخاص دلالة على الانفصال:"**أصبح لي ظلان بعد أن كان لي ظل واحد،أتبعه و يتبعني،أطويه و أبسطه أحيانا يلفنــي،لكن بــدت ذراعــي غريبة عني،خاصة يدي و أصابعي التي طالما ضممتها و فردتها و أمسكت بهــا القرطاس و القلم،في عزلة أعضائي تجسد ضعف النشأة الإنسانية المحبوبة على الكل و الجمع و الوحدة**"[3] بهذه الطريقة اغترب الراوي حتى عن جسده فصار كل جزء في اتجاه ، و قد عانى في التجليات من التبدد و الانفصال و الاغتراب و لكم

---

[1] :**شعيب حليفي –شعرية الرواية الفانتاستيكية-ص74.**

*:**بما أن الكرامات وسيلة من الوسائل الفنية التي اقتبسها الراوي من الفكر الصوفي و استعملها في تجلياته للإيهام بالسفر في الزمن فإنه و عبر سفره هذا يتجلى مالا يمكن أن يتجلى للإنسان في واقعه، و بفضل كراماته يرى داخل هذا الزمن العجائبي المخلوقات ممتسخة و مؤنسنة و لعلاقة هذا بذاك ارتأينا أن نتوقف هنا وقفة موجزة على الإمتساخات الفانتاستيكية التي طالت كل شيئ داخل زمن التجلي.**

[2] : **جمال الغيطاني- التجليات-ص217.**

[3] : **جمال الغيطاني- التجليات-ص218.**

صعب عليه حاله الواهن المشتت حتى صـــار مـــن كثـــرة الألـــم يرثـــي نفـــسه بنفسه"...**صرت رأسا بلا بدن،و بدنا بلا رأس،و لكم صعب على حـــالي ورثيـــت نفسي،و أشفقت علي عندما رأيت بعين حواسي على رأسي الطافي المنقطع عن جذره عرفت أن جمال الجسم البشري و كماله في اتصاله،إنه قائم على بعضه.لو عزل عضو عن سائر الجسد لبدا بلا معنى غريبا في وجوده،ضعيفا في مظهـــره واهنا في جوهره مثيرا للرثاء،للشجن**"[1]

للراوي المنقسم عين غير العينين وسط الوجه و غير عين البصيرة.حيث تمكـــن الراوي رؤية رأسه بحواسه.ما يجعلنا نقف عند واحدة مـــن أغـــرب المفارقـــات الموجودة داخل الرواية.حين تحيا الأعضاء المنفصلة في الجسم الإنساني بنفسها.

و حين تتكلم و تتجاوب مع الكائنات الأخرى كأنها كائن حـــي كامـــل مكتمـــل و تتجلى لنا الكرامات الفانتاستيكية أيضا من خلال الراوي المتماهي جزئيا مع سيرة الرسول(ص).إذ أثبتت السيرة النبوية أن"النبي(ص) عند ما كان طفلا نزل عليـــه ملكان في هيئة نسرين،فيشقان له صدره و قلبه و يخرجان علقتين سودويتين منـــه ثم يزنان النبي(ص) فترجع كفته على كفة أمته"[2]

أما في التجليات فيمسك ابن عربي بقلبه كما أمسكته رئيسة الديوان السيدة زينـــب الطاهرة و يباعد بين جنبيه ويصف لنا الراوي هذا المشهد بدقة:" **ينحني شـــيخي باسطا يديه،أرى عين ماء تتدفق من الأعلى إلـــى الأســـفل يـــضع قلبـــي فـــي المجرى،تختلط دمائي بالماء،يشير إلى،أدنو،يمسكه بكلتـــي يديـــه،كما أمـــسكته رئيسة الديوان،النقية الطاهرة،مولاتي السيدة زينب ،يباعد ما بين جزئية فينطلق إلى نصفين،متصلين،مرة ثانية أرى بطيني الأيمن و الأيسر و**

[1] : **جمال الغيطاني - التجليات -ص218.**
[2] : **يراجع مأمون عبد القادر الصمادي،جمال الغيطاني و التراث،ص20.**

شرايني، الأورطي،و التاجي،و التلف الذي عض صمام قلبـــي الميترالـــي فـــي صغري"[1]

و لم يتوقف المشهد العجيب عند هذا الحد بل يتواصل مع الراوي.الذي انتزع قلبه لأنه مقبل على سفر مليء بالمشقات و الصعوبات قد لا يتحملها القلـــب البـــشري العادي.و لإتمام هذه العملية قطر في قلب الراوي"الصبر" حتـــى يبقـــى القلـــب و صاحبه في حرز من التأثر المتعب:"**أرى حمامة بيضاء،دقيقة، جميلة،ليس كمثلها طائر في دنياي،تحط على حافة قلبي،لم تترك أطرافها النحيلة الدقيقة أي أثـــــر يشي بثقلها على قلبي،فلا وزن يعرف لها يميل،تفتح فاها،تقطر في قلبي الـــصبر على المكاره،استبشرت خيرا**"[2]

التجليات تحمل في ثناياها امتساخات إنسانية كثيرة لا يمكن ضبطها في هذا المقام لأن شرحها أو استخراجها يطول.كمثل تماهي الأنواة و امتـــساخها و قـــد تمـــت الإشارة إلى هذا العنصر بدقة في الفصل الثالث تحت عنوان فتنة التماهي الأنوي لشخصيات في تجليات الغيطاني.

كما يوجد في الرواية نوع آخر من أنواع الامتساخ غير امتساخات الإنسان و هو امتساخ النبات:"**حنت النخلة علي،مالت بجريدها العالي**"[3] مـــا يظهـــر أن النخلـــة أصبحت كالإنسان تملك أحاسيس و مشاعر لذلك حنت على الراوي و مالت عليه بجريدها.كما أنها مؤنسة:"**حدثتني نخلة أبي:لك عودة إلى كربلاء.حـــدثتني عـــن موت جدي،و تيتم أبي،و طمع عمه،و استناده إلى الجـــذع المتـــين،و تخطيطـــه التراب بعود قش.و تفكيره في الأرض التي ورثها أبي و مقدارها فدان و نصف فدان،و أربعة و عشرون نخلة موزعة على البلدة**"[4]

---

[1] : جمال الغيطاني،التجليات،ص437.
[2] : جمال الغيطاني،التجليات،ص437.
[3] :جمال الغيطاني،التجليات،ص70.
[4] :جمال الغيطاني - التجليلت -ص71/70.

فالنخلة أصبحت مؤنسنة أي تشبه الإنسان حيث أنها تتكلم و تنطق مثله و تـــسرد حكايات الماضي العائلي للراوي و تستشرف مستقبلا يعــود فيـــه الـــراوي إلـــى كربلاء.

إذن فالنخلة تخمن و تفكر و تحن و تنطق و بالتالي هي:شخص فاعل من شخوص رواية التجليات.

يطال الامتساخ في الرواية المكان أيضا:"**التفت إليا الـــرحيم بي،فأومـــأ برأســـه الجميل خروجه إلى الدنيا ،ذكرني محبي و حبيبي بأن الموجودات كلها تتكلم في أسفاري و تجلياتي،الأصول تتحدث و تجيبني،و هنا سمعت مالا عهد لي به،مالا أقدر على وصفه لبشر.ما تضيق به حروف الكلام من كل منطوق و لسان،أقول وشجني رقراق معتق أن تلك البقعة كلمتني،و كان الكلام هامشا.قالت إن أبي لامسها مرة واحدة و لن تتكرر لحظة ولادته**"[1]

في التجليات يتكلم المكان أيضا و يروي قصص الماضي مثل النخلة و الملفت أن الآنسنة في التجليات تأتي غالبا بصيغة السرد المنقول المباشر إذ يبقـــى الـــراوي العليم هو المسيطر على الحكي و ينقل إليه ما نقل من آنسنة مباشرة إذ يـــستعمل دائما:

قالت + لي

حدثت + ني

أي: سرد منقول + مباشرة مثلا:

-حدثتني نخلة أبي...ص70.

-البقعة كلمتني كان الكلام هامشا،قالت...ص49.

-سكتت بقعة الأرض...ص50.

---

[1]: **جمال الغيطاني-التجليات-ص49.**

-انتبهت إلى صوت غريب يحدثني بلغتي،نبراته غريبة،إيقاعاته عجيبـــة،أدركت صدوره من أحد الأحجار المصفوفة في جدار الطابع الرابع يقول لي...ص58.

-حدثتني بقعة الأرض قالت...ص50.

-حدثتني بقعة الأرض فأوجزت و ألمحت،قالت...ص50.

-عادت النخلة الحبيبة تحدثني فأصغيت ،قالت...ص74.

إذن لقد أصبح الفضاء المكاني مثله مثل أي شخص آخر له سلطة، يفكر و يعي ما يفعل و يسرد حكايات الماضي أيضا يستشرف المستقبل و يحن و يحزن:"و قـــد حفلت المؤلفات الأدبية بجميع أنواع الامتساخات في شـــتى العـــصور.إذ عمـــل العجائبي على استغلال المسوخات،كما استغلتها الأسطورة و الخيال العلمي و الآن يستفيد الفانتاستيك منه،و يجعله في شكل جديد،يعبر عن حقائق نفسية ثانوية فـــي أعماق الإنسان"[1]

و مثلما أنسن المكان أنسن أيضا الزمان و المؤشرات و المعينات الدالة عليه كأن يقول:

كلمتني الليالي المتوارية عن بداية هجاح أبي..ص 86.

كلمتني السكونات المسائية...................ص 86.

أفصح لي الصمت الغروبي....................ص 86.

حدثتن الليلي المتعاقبة.......................ص 86.

---

[1] : **شعيب حليفي،شعرية الرواية الفانتاستيكية،ص76.**

كمالا تخلو التجليات من إمتساخ الإنسان بالحيوان.و يعتبر هــذا الامتــساخ أحــد مظاهر امتساخات الإنسان و يسمى الإنسان الحيــواني hommes animalises تتجلى في التجليات من خلال:"**رأيت طائرا عجيبا لا عهد لي بمثلــه فــي طيــور الدنيا، قد؟ من ضوء و طيف ريشه مجمع لألوان الــدنيا،أما رأســه فـــرأس بشريــة،و جهه آدمي،حدثني قلبي أنني أعرف الملامح لكنني لــم أتمكــن مــن تدقيق بصري لشدة الألق فعرفت أن أوان معرفتي لم يحن بغد،رأيته يحوم فــي سماء الديوان**"[1] تجلى الطائر العجيب للراوي محلقا إلى أعلى و إلى أسفل طيــر فانتاستيكي لا وجود له في طيور الدنيا.و لولا أن الراوي صاحب كرامــات لمــا أمكنه أن يراه.

في "موقف النجم"يتجلى طائر أخضر لراوي من جديد عندما ينظــر إلــى نقطــة خضراء من السماء بعيدة و لما يمعن النظر إلى النقطة الخضراء المشعة و البراقة الهادئة يجد أنها طائر:"**إذ بها طائر لكنني لم أتبــين ملامحــه،قادم مــن ســمت القبلة،يتماين ثم يشرق،ثم يطير إلى الجنوب،ثم يبعد تجاه الشمال،كل هذا وهــو في دنو مستمر مني، حتى صارا في مواجهة فإذا بــه ضــياء خــالص،و نــور صرف،و من ذلك تشكل الملامح الإنسانية التي تعلقت بها غير مصدق.و عنــدما اكتمل وجه الطاهر الآدمي زعقت...أنت...أنت**"[2]

في أعلى السماء البعيدة رأى الراوي نقطة خضراء ظلت تدنوا و تدنوا منه إلــى صارت في مواجهة .و لما اكتمل الواجب الآدمي لهذا الطائر صرخ الراوي قائلا "أنت...أنت" ما يدل على أن هذه الشخصية (شخصية الطــائر) لهــا مرجعيتهــا الواقعية التي يعرفها الراوي.

---

[1] : **جمال الغيطاني،التجليات،ص142.**

[2] : **جمال الغيطاني،التجليات،ص220.**

"و ها هو أمامي، حر من كل قيد،مكشوفا من كافة الحجب،طــائر أخــضر مــن ضوء، و ها هو يثبت جناحيه حتى يــستمر معلقــا فــي الفراغ،أقــول بحنــان عظيم...خالد،تكلمت أنا و فعلت أنت ،فتمنيت أنــا ،و تمنـــى غيــري،و أديــت أنت....يهز رأسه الذي دقت ملامحه و صار في هيئة و حجــم رأس طــائر،لم يجبني،إنما قرب فمه من فمي"[1]

و هنا يكون الراوي قد تعرف على شخصية الطائر.و هو "خالد" شـــهيد مـــصري معروف اسمه بالكامل خالد الإسلا مبولي.و لأنه قام بأفعال بطوليـــه تجـــاه بلـــده "مـــصر"لـــم يـــشأ الغيطـــاني إلا أن يحيـــه فـــي التجليـــات إحيـــاءا أســـطوريا يليق.بمقامه"بإعتباره رمزا للإنقاذ وطنه من عوارض الشر،سواء أكانت من داخل وطنه أم من خارجه.و لإنقاذ الإنسان المصري في ذلك الزمكان.إذ يحقـــق لهـــذا الإنسان حالة الشبع"[2]

وهو نسخة لشخصية الغيطاني و أرواحهما تتناسخ عندما يقول الراوي"تمنيت أنا و تمنى غيري و أديت أنت"كما يقصد من خلال كلمة"غيري" أنه يمثل أيضا قطاعـــا كبيرا من الشعب المصري من فئة الفقراء و المستضعفين.

بهذا البناء الفانتاستيكي للشخصية،اكتسبت الروايـــة خـــصوصيتها حيـــث تنمـــو الشخصيات بدورها داخل الواقعي و تتفاعل معه بالصراع مستثمرة وظائـــــــف الرغبة و القدرة و المعرفة،و سلطة اللاشعور و التحـــول و الامتـــساخ و تـــدخل الغيب لبناء أفعال فانتاستيكية مدهشة"إنها شخصيات و مصائر قدريـــة مرســـومة تخييليا ،تخضع لتحول و تمارسه،و ذات علاقة بالمسخ و الغيـــب و الاختفـــاء و الموت و الذاكرة و الماضي و الحاضر و الآتي،ذلك أن حضور العجائبي مرتبـــط

[1] : **جمال الغيطاني - التجليات -ص221.**
[2] : **مأمون عبد القادر العمادي،جمال الغيطاني و التراث،ص192.**

بتنوع الشخصيات و الأفعال المحدثة،إذ لا يمكن وجود هذا النـــوع إلا بحـــضور شخوص أخرى واقعة تحتك بها فيؤجج الصراع بفــضل محركـــات التحـــول و الامتساخ الظاهري و النفسي الداخلي،أو أدوات سحرية و غيـــوب.ومـــا فـــوق طبيعي،مما يخلق واقعا آخر مرآويا من الحلم"[1] أو الرؤيا.فلو لـــم يكـــن الـــراوي صاحب كرمات في التجليات لما تمكن من رؤية الشخصيات الممتسخة و لما كلمته النخلة و كلمه المكان.و من كرمات الراوي أيضا هو الرؤيا الروحانية.

5- زمن الرؤيا في تجليات الغيطاني:

أخرج البخاري أحاديث عديدة تؤكد أن الرؤيا جزء من أجزاء النبوة حيث يـــرى النائم من عجائب الرؤيا الصادقة و الكشوفات الخارقة و ذلك بمـــشاهدة روحـــه للملكوتيات الغيبية ثم يظهر صدق ذلك في اليقظة.

و لا معنى للرؤية إلا ركون الحواس و خمودها و خنوسها عن الإحساس و عـــدم اشتغالها بالمحسوسات " فكان الولي إذا قمع نفسه عن الشهوات، ضـــعفت قـــوى الحواس حتى صارت كالمعدومة لأنها هي التي تشغل عن الإطلاع إلى ملكوتيات المغيبة لأن الروح من هناك أفيضت و في هذه الهياكل حبست.فإذا ضعفت القوى النفسانية الجثمانية.قويت القوى الروحانية النورانية،فتصفو الروح و تتلطف النفس بالرياضيات فيشاهد في اليقظة ما تشاهده أنت في نومك عند خمود إحساسك.و كم من مستيقظ لا يبصر من يحاذيه و لا يسمع من يناديه"[2] و قد جاء فـــي الحـــديث النبوي الشريف:الرؤيا الصادقة جزء من ستة و أربعين جزءا من النبوة"[3]

---

[1]: **شعيب حليفي،بنيات العجائبي في الرواية العربية،مجلة فصول،المجلد السادس عشر،العدد الثالث،شـــتاء 1997،ص117.**

[2]: **حسن جبر شقير،زبد خلاصة التصوف المسمى بحل الرموز،لسلطان العلماء،العز بن عبـــد الـــسلام،دار الحسين الإسلامية،ص88.**

[3]: **أبو حامد العزالي،ذكر الموت ،من إحياء علوم الدين ،تقديم رضوان السيد،دار اقرأ،ص184.**

في التجليات نجد الراوي صاحب كرامات و يمكن أن تتجلى له عوالم الخفاء التي لا يمكن أن تتجلى للإنسان العادي.حيث يعيش الراوي"حالة من حالات الشطحات الصوفية، تثاقل فيها الجسد إلى الأرض و سمت الروح إلى الأفق الرباني و إلـــى حيث عالم المشاهدة و الملكوت"[1]

و من ثم تنبسط عنده المرئيات بالرؤى " أن العين ترى عوالم الغيب،فيتساوى عنده الباطني و المشاهد"[2] و حتى لو لم يشر الغيطاني كثيرا إلى الحلم أو الرؤيا إلا أن صفة الحلمية الرؤوية هي الطاغية.لأن المشاهد اللامنطقية التي عاشها الراوي لا يــمكنــها أن تكــون إلا عــن طــريــق الرؤيــا.كتفســيــر منطقــي للعجيب و اللامعقول"و بديهي أن من طبيعة الرؤيا أن تكون غامــضة لغزيـــة إلـــى حـــد بعيـــد،و لكن بديهي أيضا أن الرؤى إذا استمرت في انغلاقها علينا مهما حاولنـــا التغلغل في مطاويها و تلافيفها.يتضاءل في النهاية مفعولها فينا"[3] و الرؤيـــا فـــي التجليات تحمل الكثير من اللغز و لا يفهمها إلا قارئ له دراية بالتراث الصوفـــي و التاريخ المصري العربي القديم و الحديث.لأن المشاهد يمثلها أبطال من أزمنـــة مختلفة و المكان الذي تدور فيه الأحداث هو أيضا من مناطق جغرافيـــة متباينـــة و أزمنة متنوعة لا حصر لها.

و من البديهي أن الزمان و المكان يعتبران الإطار العام الذي تتشكل به التجربـــة الصوفية و الأدبية في بعديهما الوجودي و المعرفي"و ليست المعرفة بالوجود فـــي نهاية المطاف سوى نتيجة لتقاطع المحورين السابقين،و محصلة لتصور كلي يقرن

---

[1]: عرجون الباتول،عبد القادر عميش في"بياض اليقين"من رواية التجربة إلى رواية التجريب،مجلة التبيين العدد 30،2008،ص118.

[2]: عبد القادر عميش،شعرية الخطاب السردي،سردية الخبر،منشورات دار الأديب،ص23.

[3]: جبرا إبراهيم جبرا،النار و الجوهر،دراسات في الشعر،المؤسسة العربية للدراسات و النشر ــ ط1 1982،ص79.

بين الزمن و المكان أو يسقط أحدهما على الآخر.فـــإذا كانـــت الرؤيـــا هـــي أداة المعرفة الصوفية في تحصلها الخيالي،فإن مدلولها الذي تقضي به و تتكشف عنـــه هو خلاصة مركز لما أرسته هذه التجربة من فهم خاص للزمان و المكان،اللـــذين ترتهن بهما قضية الوجود.و تنبثق عنهما و من خلالهما أشكال المعرفة به"[1]

5-1- الزمن الرؤياوي و رؤية المكان:

يعرج الراوي في التجليات طامعا بلوغ مرتبة التجلي،(و قد سبقت الإشـــارة إلـــى مفهوم التجلي). كما تتوجب الإشارة أيضا إلى أن طبيعة المجاهدات نحو العـــروج تختلف.فالتجليات التي تتكشف للصوفي هي عبارة عن تجارب روحانية خالـــصة في حين هي عند الراوي تجارب أدبية نفسية موضـــوعية فنيـــة،مع ذلـــك فهمـــا يتشابهان في كون التجربتين أشبه بالرؤيا المنامية الروحية التي تحيد الحواس فيها تاركة المجال الرحب للسفر في الزمكان و رؤية العجيب الذي لا يـــدرك برؤيـــة العين و لكن قد يدرك برؤيا الروح.

تقتبس أغلب الأمكنة في التجليات من خلال وصفها مع و صف التراث الـــصوفي خصوصا ما وجد من وصف للمكان عند ابن عربي.نقل الراوي أوصاف الأمكنة بدقة و جمال من بداية سفره في أول رحلة له"الديوان"إلـــى أخـــر رحلـــة"اللـــوح المحفوظ".

لا يمكننا في هذه الدراسة رصد كل الأمكنة الفانتاستيكية و إنما حاولنا التوقف عند مكان واحد نستشهد به. ولعل أجمل فنتازيا مكانية في التجليات هي الموجودة فـــي "اللوح المحفوظ":"**رأيت الشيخ الغريب يشير إلى بداية قوس قـــزح التـــي تكـــاد تلامس الأرض.فسلمت سلام المقبل على رحيل طويل و لا يـــدري مـــن أمـــره شيئا،ثم لا مست بقدمي بداية ألوان الطيف،و بسرعة بدأت أرتقي،و قبل أن يرتد**

[1] : **وفيق سليطين،الزمن الأبدي،ص217.**

لدي طرف كنت أمضي صعدا في الفراغ أصبحت في فضاء مدينـــة فاس،رأيـــت الجبل المحيط بها و السهل الأخضر،رأيت المباني البيضاء و الأزقة و الشوارع و مبني جامعة الخامس،حيث صوتي في إحدى قاعاتها تصغي و تدون و تحاور و تفعل ما كنت سأفعله،رأيت الفندق حيث حاجاتي و أورقي واسمي في سجلاته استبدني فضول إنساني،غير أنني كنت أخطو بلا توقف،حتى تضاءلت المدينة و صارت كقبضة يد"[1]

عرج الراوي بروحه من فاس المغربية برعاية دليله وشيخه أحمد البدوي الـــذي سلم عليه و هو يودعه سلام المقبل على رحيل طويل.ثم بدأ يرتقي و أكيـــد هـــذا الارتقاء هو ارتقاء لروح.أما الجسد فيبقي حبيس الأرض.و ظل يعلو بعيدا عـــن المدينة التي تضاءلت و أصبحت كقبضة يد.فمشاهدة الشيء من بعيد تظهـــر لـــك الشيء المشاهد أصغر من حجمه الأصلي.ثم بدأت تظهر له المدن المجاورة كمـــا تظهر من خلال رؤية العين عندما يكون الناظر على متن طائرة:"**رأيـــت المـــدن المجاورة أفران و مكانس،ثم رباط الجميل،وطنجة و شاطئ البحر،و المـــضيق و المحيط،رأيت جبال أطلس،و تلمسان و قرطبة،و غرناطة و مدريـــد و العيـــون وداكار و قرطاج و باريس و قاهرتي،و حددت موضع الإسكندرية،رأبت إفريقيـــا كلها و أوربا و أسيا،نظرت إلى القارات الخمس على الرغم من انبعاج الخطوط و تقارب الفواصل غير أن الشبه بالخرائط كان قويا"**[2]

شاهد الراوي من عل المدن المتجاورة و كلما ارتقي أكثر شاهد مساحة أوســـع.إذ تمكن من مشاهدة القارات و عرفها لأنه كان مطلع على الخرائط المرسومة فـــي الواقع للقارات من خلال الكتب الجغرافية و كلما ارتقى اتسعت أكثر مساحة الرؤيا

[1] : **جمل الغيطاني - التجليات -ص389.**
[2] : **جمال الغيطاني - التجليات -ص379.**

"**رأيت الليل والنهار معا،الشروق و الغروب،الشتاء والصيف،ثم أحاطني غمـــام ضباب،خرجت منه لأرى الكوكب الأرضي،حواف العالم الأكرى، المدن و الجزر و المنخفضات الجوية و بديات الأعاصير كنت أوغل في الفراغ وحيدا،نائيا النـــأي كله.أما قوس قزح فابتعد عني أو ابتعدت عنه،امتد غروبي،و ما فوقي فـــراغ و ما تحتي فراغ.غير أني شغلت بحركة الأفلاك،و تزايد البعـــدو تـــضاءل عالمنـــا الأرضي،حتى تصورت أنه بإمكاني و ضعه فوق سبابتي**"[1]

إذن أوغل راوي التجليات في البعد وحيدا حتى تصور أنه بإمكاته وضـــع العـــالم الأرضي كله فوق سبابته و تجاوز رؤية العالم الأرضي إلى رؤية الفضاء الكوني و تبادل التحايا و الكلام بين أكبر و أبعد مكوناته:"**رأيت الشمس على مقربة مـــن دورانها أديت لها التحية مومئا،و من عجب أنها جاوبتني و أشارت إلى أولادها التسعة ،فامتثلت و سلمت،و لوحت لي البقية ورنا لي كوكبي الأرضي المحـــاط بالسحب متعدد الألوان فهو بين الكواكب الأبهـــج و الأجمـــل والباعـــث علـــى المسرة**"[2]

و إذا كانت الرواية الفانتاستيكية عامة معروفة بالنبتات و الحيوانات المؤنسنة فإن رواية التجليات مثال للفانتاستيكية الفانتازية التي لم يكتف الراوي فيهـــا برؤيـــة الكون بل أنسنه و أصبحت مكوناته الشمس ،الأرض الزهرة...إلخ شخصية مـــن شخصيات الراوية تتكلم مع الراوي، تسلم عليه و ترد التحية، ثم تجاوز الأنـــسنة حين جعل للظواهر الكونية حواسا ومشاعر "**احتضنت الأفلاك مسلما ثـــم مفارقـــا ،رأيت أصل الفصول الأربعة متجاورة ،تطلع إلى الشتاء بالنظر الكليل الهادئ.أما**

---

[1] : **جمال الغيطاني - التجليات -ص380.**
[2] **-جمال الغيطاني،التجليات،ص380.**

الخريف فقد حننت إليه ورجوت الصيف تخفيف حره عني"[1] للشتاء حاسة البصر ما مكنه من التطلع إلى الراوي و لصيف أذن يسمع بها لهذا كلمه الراوي و ترجاه أن يخفف حره.و أما الأفلاك فتمتلك مشاعر ما جعل الراوي يحتضنها مـــسلم.مـــا يدل على أن الرواية استعملت الأنسنة و أضافت إليها الأحاسيس و المشاعر.

إن بلوغ مقام التجلي هو حلم الذات باختلاف الحجب لبلوغ درجة معرفة حقيقية ما يجري في الحياة و التغلغل إلى أعماقها الباطنية للكشف عنها قبل الخارجية"فهـــو يحاول أن يتعامل مع الباطن و المضمر الخفي مثل الصوفي حتى يتمكن من النفاذ إلى عمق الأشياء لرسم مشهد الحياة من عالم المخيلة.و بذلك فهو يمارس الرؤيـــا من الداخل"[2] من خلال عملية الكشف أو المكاشفة التي تعني عند الـــصوفية "ســـر وجودى أو دعه الله تعالى في الكل. فإذا تعلق الشهود بأعيـــان التجليـــات تعلـــق الكشف بأسرار أودعت فيها و أورث الفهم تحقيقها.فإن المراد في الحقيقة فهم مـــا تجلى الحق لأجله فالشهود طريق العلم المحقق.و الكشف غاية ذلك الطريق. فهـــو حصول العلم محقق في النفس"[3] أي أنه يظهر ما هو خاف مستتر على الفهم للعبد فيكشف عنه كأنه رأي عين.

"**رأيت المشرق و المغرب معا، فضممتهما. انتفت الجهات الأربع الأصلية بالنسبة لي ،شمالي صار يميني و تحتي فوقي،كنت أنظر إلى الكواكب كأني أراها، مـــن أعلى و من أسفل،رأيت ظل الشموس على صفحة الكون السحيق فحق لي التفرد إذ أن ذلك لم يقع لغيري،توقفت بعد ملايين من السنيين الـــضوئية،توقفت حـــين يلتقي الفراغ بالفراغ.توقف حين تولد الأفكار و الصور و المعاني تمرق حـــولي كشهب و نيازك...أمرت بالنظر فنظرت و إذا بي أرى الكون كله،هذا حده و ذلك**

[1] -جمال الغيطاني،التجليات،ص380.

[2] -وذناني بوداود،جمال الغيطاني و الرواية الصوفيةـــص18.

[3] - عبد الرزاق القاشاني،إصطلحات الصوفية و يليه رشح الزلال،ص232.

حده،الكون بأكمله في متناول بصري و كان باســتطاعتي أن أشــير فــأعين،و أحدد،عرفت أنني بعيد،و أنني البعد نفسه،سألت ذاتي هل بعد البعد بعد؟و جاوبت نفسي،ليس للإنسان إلا ما سعى"[1]

لما بالغ الراوي في البعد انتفت عنه الجهات الأربع الأصيلة.و هو بذلك يحاول أن يتجاوز طرائق السرد العادية و المتعارف عليها و يرسي دعائم أسس جديدة تتلاءم و أحداث ذلك العالم العجيب و الغريب المتوهم و مع عالم التصوف الذي استنسخ منه طريقة البناء.و هذه الفضاءات التي جاءت في ســياق المحكــي حاولــت أن تتفاعل لترسيم قسمات تجريبية للصوفية الفانتاستيكية للرواية العربية فــي إطـــار تكاملها مع باقي المكونات. يترتب عليه أيضا تحرك مماثل في فضاء سائب تتبعثر حدوده بين أمكنة كثيرة"[2] تتقلب فيها الحركة على نحو دائم و بإيقاعات مختلفــــة

5-2 الزمن من الرؤياوي و الزمان: لجأ إلى الفكر الــصوفي لأنـــه الوســيلة الأساسية التي تمنح الراوي طلاقة القافزات و تمنحه أيضا عدة حيل يبرر بها هذه العشوائية الزمنية.

يتقطع البناء الزمني في رواية التجليات و تختلط أبعاده،فيعكس التشظي الزمني في الرواية حالة التشظي و الاضطراب التي تعيشها الشخصيات في الــنص.و فـــي الواقع "فلقد انقسم زمن الحاضر و تحول إلى شظايا كل شظية تنفتح باتجاه زمـــن ما.فالحاضر اتسم بالفوضى الفكرية و الثقافية و اختلاط المفاهيم،بين عـــودة إلـــى الماضي و إحيائه.أو التعلق بأذيال الغرب.لذلك جاء المستقبل غير واضح يتعرض للمصادرة و القتل في ضوء استمرارها في الحياة الماضية و الحاضرة فـــي هـــذا البلد"[3]

---

[1] : **جمال الغيطاني –التجليات -ص381.**

[2] : **وفيق سليطين،الزمن الأبدي،ص217.**

[3] : **مها حسن قصراوي،الزمن في الرواية العربية،ص116.**

فوجود القساوة و استمرارها في الحياة الماضية و الحاضرة جعلت الراوي يحـــس بها و يتشذرم و بالتالي سينعكس ذلك على الرواية:"**تاه صوتي و تبـــدد،لم تـــصغ اذان القوم و لم تسمع،يبدأ هجومهم على أهل الحسين و صحبه،هو قلة في عدد و عدة،يدنو أبي من ماء الفرات،يعاودني الظمأ القاسي، يشذرمني و يبددني**"[1] فلما سافر الراوي إلى زمن الحسين أحس بظمأه و ألمه فتبدد و نتيجـــة لتـــشذرم الذات تحول زمن السرد إلى أزمنة متقطعة يحكيها الراوي دون أي نظام.

وكتاب التجليات من بدايته إلى نهايته سفر في الزمان و لطالما أشار الراوي إلى رغبة في السفر في الزمن حينها طلب مرات عديدة من شيوخه أن يرحلوا به إلى الزمن كقول:"**أطوف حول دليلي و شيخي الأكبر ،يشارك حمل في أبي و لا يراه أحد لما واجهته لما رأى ملامحي،نهرني بالنظر،لم أخش لـــم أرهب،صـــرخت - امضي بي إلى الزمن ،اصحبني إلى الدهر**"[2] و قد تكرر هذا الطلب عدة مـــرات على مستوى الرواية:

أريد أن أرى ما نقصى و ما ينقضي،أما من وسيلة؟....ص27.

أريد أن أرى الماضي أن أرحل إلى المستقبل.........ص27.

فاستعمال فعل الأمر"امضي" يدل على أن السفر لم يكن مفروظـــا علـــــى الراوي و إنما كانت رغبته و طلبه و كذلك يدل الفعل المضارع"أريد" على هذه الرغبة و سفر الراوي كان بروحه أما الجسد فبقي حبيس المكان"**شـــددت الرحـــال إلـــى الجهات الأربع الأصلية و أنا واقف لم أبرح مكاني**"[3]

و رغبة الراوي تحققت حيث رحل إلى:

---

[1] :جمال الغيطاني،التجليات،ص100-152

[2] :جمال الغيطاني-التجليات-ص492.

[3] :جمال الغيطاني-التجليات-ص74.

راحل إلى الماضي و الحاضر........ص144.

الآتي في الماضي....................ص421.

مقبل على رؤية ما مضي و ما سيجئ في آن...ص518.

ما كان و ما سيكون.............ص107.

الحاصل في الفائت..............ص493.

أنا في زمن قبل زمني...........ص163.

زمن غير زمن لكنه عجيب.........ص92.

كنت في زمن غير زمنه و غير زمني...ص111.

هذه الأسفار لا يمكنها أن تتحقق إلا عن طريق "الرؤيا"للروح لا للجسد.و هنا يكمن الفرق بين السفر المتعارف عليه و السفر الصوفي الذي تأثر به كاتب التجليات فكان ما في الفكر الصوفي وسيلته و بهذا تمكن الغيطاني من اقتحام عوالم الخفاء"و الغيب و ما وراء الواقع،عوالم خارجة عن سلطة الزمان و محدودية المكان.و مملوءة بالسحر والعجائب،تجللها الروحانيات و يتحكم في مسارها رجال الصوفية من أولياء و أوتاد و من لف ولف لفهم"[1] و عليه جاءت تجلياته عبارة عن رحلة معارجية خالية متأثرة بالمعراج لدى الصوفية قد أشار الراوي كثيرا إلى أن رحلته روحانية لا جسده"**و جودي غير مدرك بالحواس لا تقع عين علي،و لا تصغي أذن إلى صوتي لو نطقت ، فلا و جود لي مع و جودي،من غربة إلى غربة فلا تحزن يا فؤادي و لا تدمعي يا عيني** "[2]

إذن و جود الراوي غير مدرك بالحواس لأن الحواس كاللمس و البصر و الشم غيرها تدرك فقط الجوانب المحسوس الملموسة أما الجوانب الروحانية فتدرك

[1]: **وذناني بوداد جمال الغيطاني و التراث الصوفي،ص9.**
[2]: **جمال الغيطاني،التجليات،ص232.**

بالقلب ووجود الراوي في الأزمنة الفائتة و المقبلة فمدرك بالقلب في عالم ثـــاني مطلق فنحن ندرك في العالم الأرضي المخلوقات بحواسنا، لكن لما ينتهـــى زمـــن الجسد بالموت يدفن و يصبح ترابا ،و بالتالي لا يمكننا إدراكه بالحواس أمـــا فـــي العالم الثاني الذي سافر إليه الراوي فممتلئ بالروحانيات، و لذلك تمكن الـــراوى بروحه أن يدرك شخصيات انتهى زمنها عندنا في عالمنا الأرضـــي لمـــا انتهـــى زمنها الجسدى-و الزمن الصوفي إذن زمن مطلق أبدي، فلحظـــة فنـــاء الجـــسد بالموت هي لحظة للأبدية و في العالم الأبدي تقل سلطة الزمان أو لنقل تنعدم فلا يمكنه أن يمارس (الزمن)سلطته على الإنسان إلا في العالم الأرضـــي. أمـــا فـــي التجليات فيقول الراوي:

"**الزمان و المكان لا يقيداني**" [1] و بالتالي يصيح قادرا على رؤيـــة المـــستحيل و اللاممكن:

"**رؤية المكان في زمنين أوعدة أزمنة.كل ذلك نظرة واحدة**"....**ص8.**

"**أرى ليالي عدة في حيز واحد**".............**ص219.**

"**رؤية مامضي و ماسيجئ في وقت واحد**".....**ص518.**

"**أرى شيئين في زمنين متباعدين**".............**ص126.**

"**أرى شخصيات مختلفة في زمن واحد**".........**ص160.**

"**رأيت الزمن يتوالى في لمح البصر**"............**ص332.**

و لا يمكن حصر فاننتاستيكية رؤيا الزمن في التجليات لأن الزمن الفانتازي يمـــلأ الرواية من الصفحة الأولى، إلى آخر صفحة .لأن الروح غير خاضـــعة لحـــدود المكان، و روابط الزمان، تمكن راوي التجليات في الكثير من الأحيان من الحكي من اللازمن:

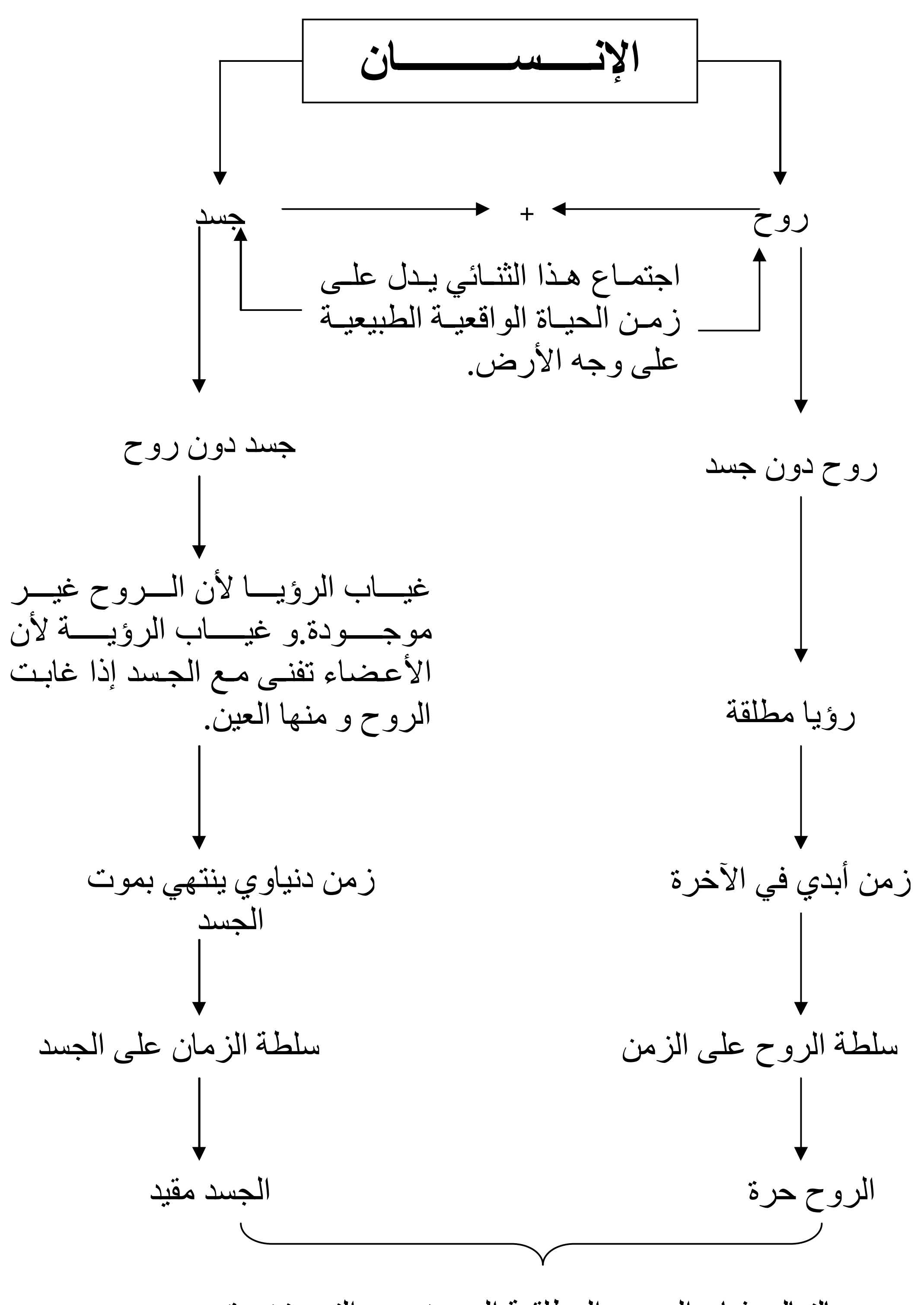
[1]: **جمال الغيطاني ،التجليات،ص324.**

"أنا الآن بلا تاريخ........"ص527.

"لم أعرف اليوم و التاريخ و لا السنة"ص49.

"لا أعرف اسم النهار السابق و لغة اللاحق"ص614.

و يمكننا توضيح هذه الفلسفة و الإشكاليات الوجودية من هذه الترسيمة:



و بالتالي فإن الروح المطلقة الحرة هي التي تغرق المبدعين و تجعلهم يترفعون عن الجسد الفاني المقيد.

زمن الروح و زمن الجسد

و بهذا خلق الراوي تجربة زمنية جديدة مبنية من اللازمن و إن "القصص الخيالي –حصرا- هو القادر على خلق الأحوال غير المسبوقة التي تستلزمها هذه التجربة الزمنية التي هي نفسها غير مسبوقة"[1] و أجمل ما في الأدب هو خلق هذه التجربـــة خلقا مفارقا و التجربة الزمنية هي أهم موضوع في الزمن، ليس الزمن "أنها البنية الشعرية للزمن التي تأخذ أبعاد دراستها و تحاليلها للنصوص .اعتبارات داخليـــة للعناصر المترابطة التي تتشكل منها"[2] وزمنية رواية التجليات تمثل لحظة تكـــسر الزمن الطبيعي للانعتاق و التحرر من الزمن الطبيعي و بالسرعة الضوئية التـــي تختص بها الروح المشدودة إلى المطلق و المفتوح عكس الجسد المـــشدود إلـــى الثابت و الساكن.ومن ثم يدرك الزمن بالروح لا بالحواس فتأثر فيه أكثر مما يؤثر فيها.

---

[1]: **بول ريكور -الزمان و الوجود و السرد،التصوير في زمن السرد القصصي/ترجمة فلاح رحيم،راجعه عن الفرنسية،جورج زيناتي،الكتاب الجديد،ط1 ،2006.ص197.**

[2]: **عبد الجليل مرتاض،البنية الزمنية في القص الروائي،دراسات أنجزت في مخبر سوسيولوجية الأدب،وحدة البحث في أنثربولوجية الثقافة ديوان المطبوعات الجامعية الساحة المركزية بن عكنون الجزئر ص79.**

6- شعرية تلقي المفارقات الزمنية

هذا الخطاب لا يفهمـــه إلا ذو الألباب و أرباب المجاهدات
-جمال الغيطانى-

امتلك الغيطاني خبرة واسعة في الحياة و حكمة دينوية و مهارة جعلته يرى الأشباه في الأشياء مختلفة و يخاف بين المتشابهات فيقدم نصه للقارئ في قالب جديـــد و بأسلوب مفارق.و قد أدرك الغيطاني و هو يقدم مفارقاته الفنية أن درجة المتلقـــين تختلف و أن منهم من هو مثقف فاهم بصير و منهم من هو أقل إطلاعـــا.و هنـــا يشعر الكاتب أنه قد فقد حريته إذ عليه أن يساعد المتلقي عبر صفحاته نصه إلـــى بعض المفاتيح أو الشفرات التي تساعده على فك ألغاز الـــنص لإحـــداث بعـــض التنظيم على مستوى فوضى الزمن و قد كان راوي التجليات في كل مرة يـــشير إلى طريقه بناء الزمن ليساعد متلقيه، فمن حين إلى حين كـــان يـــشير أن زمـــن التجليات دائري و إلى أنه يمضي معكوسا و إلى أنه مقبل على رؤية الحاضرة في الفائت.

لكنه سرعان ما تنفصم عرى الاتصال بينه و بين واقعه فييأس من توجيه المتلقـــي الذي يعرقل فناءه و يحد من حريته فيذبذب الزمن كيفما يشاء.أو من غير أن يشاء لأنه فقد السيطرة بحسابتنا الإنسانية و إلى الحكي من اللازمن.

و قد يبدو للمتسائل هنا أن يبحث في الجدوى الكامنة وراء هذه المفارقات مـــادام الكاتب يريد لقارئه أن يفهم روايته؟

و لعل الإجابة على هذا التساؤل الذي يتخذ مسوغات عديدة كدافع يبـــرر الغايـــة المنشودة في تسيطر المفارقة و أهمها:

"الدافع الفني و الجمالي الذي يمارس الدور الأكبر على ضغوط صنع المفارقة.فكل ممنوع عند القارئ مرغوب و الأبعد هو الأجمل.و الغامض هو ما يسعى القارئ إلى اكتشافه."[1]

من هنا يجتهد القارئ في ترتيب أحداث الزمن: حدثا إلى جانب حدث بعد تفكيكه من الخطاب المبعثر و محاولة لمه متصورا زمن وقوعه في القصة الواقعية أو المتخيلة.

هي لعبة تشبه لعب الصغار المولعين بلعبة إخفاء شيء ما مثل "الغميضة"*التي يقوم الأطفال فيها بالاختباء تتبعه حملة واسعة للبحث تنتهي بمتعة و نشوة العثور على المختبئ بعد جهد جهيد و إعادة مكررة لتفتيش.و هو إخفاء مقصود و جمالي فالحياة إذا كانت دائما متوازنة تصبح مملة و الأدب إذا قدم دائما بأسلوب نمطي يصبح أيضا مملا و على المفارقة أن تتدخل في مثل هذه الأنماط لكسر الروتين :"فهي تشبه أداة التوازن التي تبقى الحياة متوازنة أو سائرة بخط مستقيم. تعيد الحياة إلى توازنها عندما تحمل على محمل الجد المفرط، أو لا تحمل على ما يكفي من الجد"[2]و لأن الرواية العربية "ولدت داخل مجتمع ينقسم على نفسه"فيتمزق حاضره بين تقاليد ماضيه و أفاق مستقبله بالقدر الذي تتمزق به هوية هذا المجتمع بين تراثه الذي يشده إلى حلم مثالي عن عهد ذهبي للماضي و حضارة الآخر الأجنبي الذي يشده إلى حلم مثالي مناقض في و عد المستقبل"[3] فإنها حملت داخلها هذه الملامح المفارقة على مستوى اللغة و الجنس الأدبي المتداخل مع الأجناس الأخرى و على مستوى التقنيات السردية خاصة منها الزمن

---

[1] :ناصر شبانة،المفارقة في الشعر العربي الحديث،ص73.

*: الغميضة:هي لعبة شعبية جزائرية تجرى بين مجموعة من الأطفال و الخاصر فيها حينها يبذل أقصى جهده يروح و يجئ و يفتش و يعيد حتى تنتهي لعبته بلذة العثور على المختبئين.

[2]: ناصر شبانة-المفارقة في الشعر العربي الحديث-ص74.

[3]: جابر عصفور،زمن الرواية،ص32.

الزائف الذي لا يصبح كذلك إلا إذا أدركنا زيفه على أنه واقع.و من هنـــا يمكننـــا القول أن توظيف المفارقة الزمنية في الرواية يجعلها تحقق أغراضا هامة و منها:

- إضافة البعد الفني و الجمالي على النص.
- إقلاق القارئ و إثارة انتباهه.
- كسر الروتين و الرتابة.
- فتنة القارئ و جره إلى محاولات عديدة من القراءة للوصول إلى طبيعة ترتيب الزمن.
- متعة القارئ عن طريق الانفعال.
- نشوة التوصل إلى طبيعة الزمن في القصة و من ثم فك أو فهم القـــصة الروائية المشوشة في الخطاب.

رغم ما يحاوله قارئ التجليات من فك شفرات مفارقاتها التي لا تحصـــر، و خاصة المفارقات الزمنية، إلا أنه لا يهنأ إلى نتيجة معينة.

و لعل ذلك هو شأن الرواية العظيمة التي تظل قلقة مقلقة و تمتلك حضورا غائبا في الواقع، لأنها ذلك الحلم السابح خارج الزمن و لا يمكننا الارتجاف معه إلا به.و ذلك من خلال توتر ترتيبه في النص توترا يحـــرك النقـــاد و الباحثين بحثا عن المحتمل البعيد عن اليقين، أو بحثا عن الوجـــود الغيـــر موجود، لأنه بحثا في اللا وجود الذي يصارعه الروائي ليجعل منه وجودا مغايرا و ذلك حين يشوش الزمان حتى الجنون متجاوزا الموت إلى ما بعده و مسترجعا كونه قبل أن يكون.

خـــاتـــــــــمة

أما بعد:

فمن حق هذه الدراسة أن تختتم بفقرات قصار يتبين فيها الجديد الذي وصلنا إليه ، و شبه الجديد الذي كان خفيا فأمطنا عنه اللثام و الرجاء الذي نرتجيه ممن يأتنف دراسة ذات صلة بدراستنا هذه.

* * *

تجلى لنا من البداية أن المستويات الزمنية متشابكة داخل فضاء النص السردي وأنه على الرغم من تباين الآراء النقدية في المسألة الزمن إلا أنها تتفق في معظمها على وجود مستويين هامين انطلاقا منهما يحدث التلاعب الزمني.و أن الإشكالية هنا هي إشكالية مصطلح و ذلك يرجع إلى عاملين مترابطين:أولهما تفاوت اللغات الغربية في التعبير عن المفاهيم النقدية و ثانيهما تفاوت البيئات العربية في تلقيها و تفاعلها مع المد النظري القادم من الخارج.

* * *

في التجليات ارتأينا أن نسمى زمن القصة بزمن القصص مقابل زمن الخطاب باعتبار أن كتاب التجليات يحتوى عدة قصص ذات مرجعيات مختلفة، يصفيها و يغربلها الراوي بمصفاته المتميزة ثم ينقلها إلى الخطاب داخل رواية نواة تحمل قصصا متضمنة، لكل قصة زمنها الخاص.كما تمثل كل قصة شخصية بطلة لها مرجعيتها الواقعية أو الصوفية أو التاريخية، و لا تنقل هذه القصص إلى الخطاب كما في الواقع بل تتماهي و تتداخل أو تلتقي و تتحاور لتشكل نسيجا خطابيا غرائبيا يمتلك السارد فيه حرية التشكيل المطلقة.

* * *

يلاحظ متلقي كتاب التجليات من الاستهلال مفارقة الغيطاني لكل الروايات المتعارف عليها.و يتوهم أنه يقرأ كتابا في التصوف و في الاستهلال و مباشرة بعد الدعاء تبدأ أول حركة سردية في الرواية و هي "فلما رجعت" و عليه اعتبرنا

أن "الرجوع".هو النقطة الصفر التي انبنت عليها كل رواية التجليات لأنها المنطلق لكل تلاعب زمني سواء كان استباقا أو استرجاعا.

* * *

بعد الرجوع إلى دراسات الباحثين حول الاسترجاع توصلنا إلى مخطط الاسترجاع و فروعه،يضم جدول الاسترجاع بأنواعه الثلاثة:الخارجي،الداخلي،و المختلط ثـم ما يتفرع عنهم من استرجاعات قد تكون ذاتية أو موضوعية كما قد تكون محـددة أو غير محددة تحمل غرضاً تكميلياً أو تكرارياً.

* * *

الاسترجاع الداخلي بالنسبة إلى النقطة الصفر الكبرى قليل، لأن الأحداث التـي لا يتجاوز مداها الحكي الابتدائي داخل التجليات تكاد تكون معدودة و موجـودة فـي الاستهلال.

* * *

حاولنا أن نطبق دراسة البنية الزمنية للرواية على مقطع سردي صغير من سـفر الابدال فاتضح لنا أن هذه الدراسة لا يمكن أن تكون شاملة، لأن المفارقات الزمنية متجلية في كل و حدة من وحدات الرواية و بكثافة من أصغرها حجما وهي الجملة إلى أكبرها اتساعا و هي الرواية.ثم إن رواية التجليات لا تشبه باقي الروايات،لها حرية مطلقة في القفز من زمن إلى زمن و إضفاء التماهي على الأزمنـة ثـم إن عدد صفحاتها يقارب الألف صفحة ما يؤكد استحالة إحـصاء جميـع تذبـذباتها ومفارقاتها الزمنية، فمهما اجتهد الباحث غلبته بطابعهـا الواسـع و المستعـصي أيضا.

* * *

كل كتاب التجليات تقريبا بعد الاستهلال و انطلاقا من نقطة الصفر الكبرى "فلمـا رجعت" هو استرجاعات خارجية.أي تبدأ الاسترجاعات مباشرة مـع "التجليـات الأولى و هي تجليات الفراق"إلى نهاية السفر الثالث.

* * *

غالبا ما يتحد الزمنان زمن القصة و زمن الخطاب في التجليات مع نهاية كل سفر عندما يعلن الكاتب عن تاريخ الفراغ من الكتابة و أحيانا يتحد الزمنان داخل التجليات عندما يخاطب السارد المتلقي بغرض لفت انتباهه و تشويقه لما سيأتي داخل الرواية و أثناء ذلك نرجع مع السارد إلى النقطة الصفر في تواليها الحدثي.

* * *

يظهر الاسترجاع المختلط الذي يعني"العودة إلى نقطة سابقة على نقطة الانطلاق ولكنها تستمر تصاعديا حتى تتجاوز نقطة الانطلاق.ووصولا إلى النقطة التي توقف عندها السرد"في الاستهلال جليا من خلال قول السارد"فرغت إلى نفسي استعيد و استرجع"و هنا يجلس السارد مع نفسه بعد رجوعه من الرحلة يعني أن هذا الفراغ إلى النفس لا يتجاوز لحظة الرجوع و يستمر إلى أحداث الرحلة و ما تخللها من أحداث. وقد أوردنا هذا النوع كنموذج يسهل للمتلقي فهم الاسترجاع المختلط و هو أصعب أنواع الاسترجاع.و قد ناب على عدة استرجاعات مركبة في القصص المتضمنة للقصة الإطار.

* * *

مع الاستباق اتبعنا نفس الطريقة التي اتبعناها في دراسة الاسترجاع،حيث انطلقنا من اجتهادات الباحثين المتباينة في موضوع السوابق و إضافاتهم ثم حاولنا جمعها في مخطط يضم الاستباق بأنواعه الثلاثة(استباق داخلي،استباق خارجي،استباق مختلط) و قد تكون هذه الأنواع ذاتية كما قد تكون موضوعية و قد تستعمل بغرض التمهيد أو الإعلان بغرض التكملة أو التكرار.

* * *

الاسترجاع بأنواعه نادر في الرواية الإطار أو الكبرى بالنسبة للنقطة الصفر الكبرى لأن أغلب روايات التجليات ذكريات مسترجعة.

* * *

لكن الاسترجاع موجود و بأنواعه و كذلك الاستباق في القصص المتضمنة.ذلك أننا قسمنا رواية التجليات إلى رواية إطار كبرى انطلاقا من نقطة صفر كبرى"فلما رجعت"إلى خاتمة الكتاب ثم وجدنا أن النقطة الصفر الكبرى تتضمن"نقاط صفر" صغرى عديدة لقصص متضمنة داخل الرواية الإطار.و قد تكون هذه القصص أساسية في الرواية كمثل"قصة الأم وجمال و الأب والحسين و ابن عربي ..." أو قصص ثانوية "كقصة الصاحب الشهيد.....كما تتضمن القصص بنوعيها الأساسية و الثانوية نقط صفر أصغر متضمنة داخل القصص في المقاطع السردية التي قد تكون طويلة كما قد تكون قصيرة.و لا تنتهي النقط الصفر عند هذا الحد بل تظل موجودة داخل الجمل التي تكون المقاطع السردية.و بذلك نكون قد افترضنا زمنية تخص السوابق و اللواحق ،عبارة عن معمارية مركبة أو متضمنة داخل الرواية الإطار رغم شدة التعقيد على مستوى المعمارية المفارقة لكتاب التجليات.

* * *

غالبا ما تعجز تقنيات الزمن المتعارف عليها من ضبط و تحديد طبيعة المفارقات بتوظيف الزمن توظيفا بعجز عقل القارئ على الإحاطة به لأنه يوحي بتحقق المعجز كمثل رؤية المكان في زمنين أو أزمنة عدة في نظرة واحدة....

* * *

رواية التجليات هي رواية الزمن، يمثل الزمن فيها البطل الأساسي فالسفر إليه رغبة السارد و سيرورته هاجسه و التساؤلات التي يطرحها في تجلياته تدور حوله.و قد اغتنت الرواية من البداية إلى النهاية بالإشارات و المعينات الدالة على الزمن إلى درجة تجعلنا نرى أن الغيطاني في تجلياته يسرد الزمن إذ وجدنا في التجليات تعريفات هامة للزمن و دورانه كما حدثنا عن نتائج سيرورة الزمن القائد دائما إلى الفراق،في التجليات يسافر إلى الأزمنة المختلفة و يعقد مقارنة بين الأزمنة و يظل الزمن بطل الكتاب.

* * *

لما عاينا بجلاء إشارات الزمن في كتاب التجليات توصلنا إلى أن الغلبة هي من نصيب الإشارات و المعنيات الدالة على العودة إلى الزمن الماضي البعيد عن زمن السارد كتكراره للماضي العتيق و القديم و الآفل...الخ أكثر من الحاضر و من المستقبل.

* * *

استنتجنا أن الاسترجاع و الاستباق يشتغلان بفاعلية في كتاب التجليات و قد استخرجنا كل أنواع اشتغال الاسترجاع و كذلك بالنسبة للاستباق ثم قسمناهما إلى ثلاثة أقسام:قسم من اشتغال السوابق يخص القارئ أيضا قسم من اللواحق يخص القارئ، و قسم ثاني يخص الخطاب الأدبي تشترك في طبيعة اشتغاله السوابق و اللواحق .أما القسم الثالث من الاستباق فيخص الشخصيات.

* * *

يركز الغيطاني في عملية الاسترجاع على محفزات تلعب دورا أساسيا في وجود الماضي و استمراريته في الحاضر.فالباعث أو المنبه للذاكرة يلعب دورا في كشط غطاء الزمن عن اللحظة المغيبة الماضية.و منحها صفة الحضور في النص،كذلك تمنح القارئ فرصة التنقل بين أبعاد الزمن الروائي في حركة تلقائية طبيعية دون أن يشعر بالانعطاف المفاجئ و تغير مسار الزمن الروائي، و في التجليات تلعب حاسة الشم دور البطولة في استحضارات الحدث الماضي بالمقارنة مع بقية الحواس الأخرى.

* * *

كما تعد اللحظة الآنية من أهم منبهات الذاكرة بما تحتويه من شخوص و أحداث و أمكنة و أشياء تحفز على استدعاء الماضي لما فيه من علاقة مع هذا الحاضر.فموت أب السارد -مثلا- و هو في غربة عن هذا الوالد المثالي الذي طالما ضحى من أجله و إخوته جعله يستعيد ماضي أمه بكاملها لتصبح المقارنة بين الماضي و الحاضر دفعا للشخصية إلى استحضار الزمن الماضي و رؤيته من منظور جديد وفق خصوصية التجربة الحاضرة و أبعادها.

* * *

إن المتأمل للتجليات يجدها استرجاعا خارجيا بعيد المدى،يمتد سنينا لا حصر لهـــا و لما كان تحديد مكان المفارقة الزمنية يعتمد على المسافة الزمنية التي ارتد فيهـــا الراوي إلى الوراء.فإن قياس مدى ارتداد راوي رواية التجليات في الرواية الإطار غير ممكن، لأنه كثيرا ما يسافر إلى أزمنة يجعلها هو شخصيا،و الرواية تحتـــوى على عدة مؤشرات تدل على سرمدية المدى الزمني في التجليات.

* * *

تستطيع الرواية عبر صفحات لوحاتها و فصولها عـــرض خـــصائص الحيـــاة و ميزاتها. فالرواية الناجحة هي قطعة من الحياة حملت بطريقة فنية إبداعية تخضع لاعتبارات الفن و قواعده و تقنياته و منها تقنيات الديمومة أو الحركات الـــسردية الأربع "خلاصة،مشهد،وقفة و صفية،حذف"و قد يوجد هذا الأخير بكثرة في رواية التجليات سواء هذا الحذف معلنا أو غير معلن (صريح-ضمني) بـــسبب معالجـــة فترات زمنية بعيدة و بفضل الحذف تكمن الكاتب من تجاوز الأحداث الهامـــشية و الوقف الفائض في السرد كما ساعده على كسر رتابة التسلسل الزمني الذي هيمن في فترة ما على زمن السرد الروائي.

* * *

اعتبارنا المونولوق نوعا من أنواع الحوار و لكنه أحـــادي يجـــسد حـــوار بـــين الشخصية و ذاتها فيترجم كاوامن النفس و يحلل الذات و هو نوعـــان: خـــارجي عبارة عن مناجاة مسموعة و داخلي مكبوت و هنا تتوقف حركة الزمن الحاضر و تنشط حركة الزمن النفسي في اتجاهات مختلفة. و يعبر المونولوج عن مكبوتـــات الشخصية و تأملاتها.

* * *

يلجا جمال الغيطاني في التجليات إلى توظيف تقنية الوصف بطريقة تلفت الانتباه لأنها كثيرا ما عملت على إبطاء زمن السرد في الرواية نتيجة لكثــرة الوقفــات الوصفية و استطراد الخطاب.و مثلما تعمل على اتساع سعة اللحظات تساهم فـــي رسم الشخصيات و إعطاء صورة المكان و تجسيد الزمان.

* * *

كثيرا ما يأتي الوصف لاستحضار المعنى و هنا يتحدد لنا دور جديــد مــن أدوار الوصف الذي يتعامل مع المعنى أكثر من تعامله مع الموضوع الذي يخضع إلـــى طبيعة النظرة التي تلحظه وطبيعة الرواية التي تنطلق منها و من ثم تتحدد أبعـــاده المادية و المعنوية.

* * *

لم تقتصر تقنية الوصف على تصوير المكان و الشخصية فقط و إنما نجد صدارة الوصف في الرواية للزمان الذي يمتزج بكل الأوصاف و في كل الأسفار بصورة مشعة بالدلالات و الأبعاد.و هنا لا يتوقف السرد تماما لأن وصف الزمان يمتــزج بالحركة لأنه لا يمكن وصف الزمان من دون حركة و لا يمكــن أن يوجــد فـــي النص السردي نص خالص في الوصف فغالبا ما يمتزج الوصف بالسرد.

* * *

بالنسبة للتكرار فالسارد يستعمله بأنواعه الأربعة، فالنسبة للحكي التفــردي نجــده بوضوح في الحكاية الإطار أكثر من قصصها المتــضمنة و يــستعمل الحكايــة التكرارية le récit répétitif بنسبة واضحة في حكاية الأب و حدث موته كونـــه حدث أساسيا في رواية التجليات.

* * *

التجليات عبارة عن رواية إطار بطلها جمال الغيطاني تتضمن داخلها عدة قصص فرعية رئيسة تلعب الدور الأساسي في التجليات و لا يمكن الاستغناء عنها و قصصا ثانوية ساعدت في سير الأحداث مع ذلك فوجودها السردي محتشم و دورها أقل من القصص الأساسية.

* * *

حاولنا تصفية قصة من القصص الرئيسة من كل تداخل بينها و بين القصص الأخرى لنستشهد بأهم أحداثها و كذلك فعلنا بالنسبة للقصص الثانوية و قد اخترنا قصة الأب كنموذج ناب على عدة قصص رئيسة في التجليات و قصة الصاحب الشهيد إبراهيم الرفاعي كنموذج ناب على عدة فصص ثانوية.ثم عقدنا مقارنة بين القصتين حيث تمثل القصة الثانوية كل القصص الثانوية المتضمنة في الرواية و نفس الشيء بالنسبة للقصص الرئيسة فوجدنا أن هناك علاقة وطيدة بين القصص و أن الغيطاني قد اختار أبطال قصصه بإحكام و عمق و دراسة حيث كل القصص الرئيسة متشابهة و كل القصص الثانوية متشابهة و كل قصة ثانوية تشبه الرئيسة و العكس فالقيم الأخلاقية المتضمنة داخل القصص تكاد تكون واحدة.

1-الكفاح و الجهاد و النضال و التضحية و الصدق..الخ

2-سيطرت ثنائية الحياة و الموت على كل القصص المتضمنة و الإنسان بين هذين القطبين يمارس الشر و الخير و يمارس عليه....الخ.

* * *

ثم لا حظنا أن القصص بمثل ما تتشابه من حيث القيمة الأخلاقية تتشابه أيضا من حيث البناء أو المعمارية فقصة الأب بدأت بموته و قصة الشهيد بموته و نسيانه.و هذا النوع من البناء الذي تنتهي فيه الرواية بنفس الحدث الذي ابتدأت به يسمى البناء الدائري للزمن و هو من أبرز أشكال الزمن في الرواية العربية الحديثة.و هو نتيجة لجدل الأزمنة حيث تنفتح دائرة الزمن السردي عند النهاية لتتركها

مفتوحة عل الآتي.و عليه افترضنا معمارية للتجليات من خلال شكل كتاب التجليات و فانتازيا معمارية.

* * *

أمام حاضر دائري مغلق وجد البطل نفسه فاقدا للآتي و بالتالي لم يبق أمامه سوى الماضي يسافر إليه،هكذا استحث الحاضر صورة الماضي البعيد أو التاريخ العربي الإسلامي القديم.ليجد أن المكان الحاضر يشبه الماضي و أن الأخطاء تتكرر و النتيجة واحدة و بالتالي يستشرف مستقبلا قاتما. و لا حل لهذه النهاية المظلمة إلا بتغير الواقع الراهن،تفاديا لتكرار الصدمات و الانفتاح على الآخر و المصالحة لصنع الجدل المثمر.

* * *

لقد ساعدنا الغيطاني بالكثير من الإشارات و المعينات الدالة عل المعمارية الزمنية للرواية .كمثل إلى إشارته إلى تضافر البدايات و النهايات في التجليات فتتصل الدوائر و يكتمل الشبه بالعالم الأكرى.

* * *

لما كانت الرواية الإطار عبارة عن دائرة كبرى تتضمن دوائر عدة لقصص متضمنة فإن ما لاحظناه هو أن طريقة سرد هذه القصص المتضمنة لم يكن منتظما أي لا يروى الراوي القصة الأولى و ينهيها بإغلاقها لينتقل إلى التي بعدها، و إنما جاء سرد هذه القصص بطريقة عشوائية غير منتظمة.فنجد أن الراوي يحكي لنا قصة الأب لينتقل فجأة دون سابق إنذار إلى قصة الحسين و من الحسين إلى جمال عبد الناصر و من هذه القفزات نلمح نوعا آخر من البناء الزمني يسمى البناء المتشظي.و على المتلقي أن يبذل جهدا في جمع خيوط النص أثناء القراءة.

* * *

استنتجنا أنه يمكن أن يشترك في النص الواحد أكثر من تشكيل زمني و لكنه يغلب شكل أكثر من آخر مثل ما حدث في التجليات حيـــث نجـــد الـــزمن الـــدائري و المتشظي و الجدلي و التضمين. فالسارد مقتنع بأن الوجود دائري ينتهي دائما إلى نقطة البداية، كما يعكس البناء المتشذرم تشذرم الراوي و انقسامه بين الأزمنـــة و الأمكنة و كذا تشظي الواقع العربي الراهن.

* * *

يعتبر زمن الشخصية في رواية التجليات زمنا نفسيا ذاتيا يخضع لحركة اللاشعور و معطيات الحالة النفسية.فشخصيات التجليات لا تنمو داخل الروايـــة بقـــدر مـــا تحافظ على مرجعيتها و لم يهتم الكاتب بتطور الأحداث التي تقوم بها الشخـــصية بقدرما تغلغل إلى كوامن نفسها.و يؤثر هذا الزمن على البناء الداخلي للشخـــصية فلم تعد الشخصية المعاصرة مجبرة على السير المستقيم كرونولوجيا و إلى تـــأزم الأحداث في عقدة يعقبها حل.

* * *

غالبا ما تلفت الشخصيات انتباه متلقيها من خلال نموها داخل الروايـــة و تطـــور أحداثها أو تسبب خموله من خلال جمودها. لكن في رواية التجليات يبدو وصـــف الشخصيات بأنها متجانسة أو متشاكلة أولى من وصفها بالنمو و الجمود، خصوصا من خلال السارد الذي التبس عليه أبطاله من كثرة ما يوجد بينهما من شـــبه كـــل شخصيات التجليات لها مرجعية تاريخية و لم يكن اختيار الغيطـــاني لشخـــصياته اعتباطيا رغم أزمنتهم المختلفة و إنما اختارهم من منطق التشابه الشديد إلى درجة التماهي سواء كان هذا التشابه بين مصائرها أو سماتها أو تجاربها. بالتالي تصبح الشخصيات ذات بعدا رمزي أكثر منه بعد إحاليا مرجعيا.

* * *

تقدم الرواية مفهوما مفارقا للزمن.حيث التماثل بين الشخصيات التاريخية هو أساس تماهيها في التجليات.و حيث يقدم الزمن مفهوما تكراريا أكثر منه مفهوما تطوريا و لهذا فهو مفهوم لتغير الثابت الذي تتماثل فيه أحداث التاريخ رغم التغير.

* * *

تظهر بجلاء الأنا المزدوجة داخل رواية التجليات و الملاحظ أن الزمن هو المسبب الأساسي في ازدواجية هذه الأنا.فالأنا الأولى هي "أنا الأصل" التي تتطور و تنمو عبر الزمن،و الأنا الثانية هي "أنا التجلي"التي لا تتجاوز زمن الكتابة.

* * *

عن طريق الأنا الازدواجية قارن الغيطاني بين زمنين اجتماعيين ،زمن يعود إلى أصله "الستينات أو السبعينات" و زمن اجتماعي معاصر يرهن زمن كتابة التجليات. و هنا لم يحتج الغيطاني إلى أن يبتدع شخصية معاصرة تعبر عن واقع المجتمع و الأسرة الراهن و إنما اكتفى بذاته و أناه تعبر بطريقتها عن الحياتين.هو تعامل إبداعي مع الأنا بوجه الخصوص و مع السيرة الذاتية عموما حيث تظهر الأنا بطريقة جديدة فانتازية و حيث تصبح السيرة الذاتية أسلوبا توليديا في انتشار نص يتجاوزه و يحويه.

* * *

استخرجنا من خلال الرواية أهم الأزمنة المنصهرة داخل زمن التجلي و هي الزمن الراهن و يمثله السارد و من يعيش معه "الزوجة،الإخوة ،الأولاد...."و زمن الماضي القريب الأول من ألف و تسعمائة و ثلاثين إلى ألف و تسعمائة و تسعة و سبعون و يمثل زمن الأب من مسقط رأسه حتى موته و من عاش معه "الزوجة،أم السارد الإخوة...."و ماضي قريب ثاني من زمن جمال عبد الناصر ألف و تسعمائة وواحد و ثلاثين إلى ألف و تسعمائة و سبعون و يمثل شهداء"سيناء

مثل مازن أبو غزالة و أبطال كـــابن بـــاديس الجزائـــري و أحمـــد عرابـــي و أعدائهم...."و ماضي بعيد يمثله الحسين في القرن الأول الهجري و من عاصره" علي بن أبي طالب ،معاوية بن أبي سفيان ،مسلم بن عقيل.."

* * *

من خلال دراسة زاوية رؤية الراوي اتضحت لنا علاقتها الوطيدة بالزمن. فالروي هو الذي يصفي و يغربل الزمن و يقودوه كمـــا يريـــد و مـــن زاويـــة رؤيتـــه الخاصة.فينتقل زمن القصة الذي وقعت فيه الأحداث حقيقة أو تخـــيلا و المرتبـــة كرونولوجيا من البداية إلى نهاية، في الخطاب و هنا يتجلى لنا تزمين الزمن الأول وفق منظور الراوي. فزمن الخطاب هو زمن الراوي المصفي عبر مصفاة فعـــل التبئير حيث يضع الراوي إسقاطاته و تغييراته على زمن القصة لأسباب تتعلـــق بتقنية السرد عند الراوي، فراوي التجليات مثلا رأى أن الزمن يمضي معكوســـا فنقله للمتلقي بالمقلوب و عليه تلقى القارئ زمنا يولد الإنسان فيه شيخا ثم يـــصير شابا ثم ينضج فيصير مراهقا ثم يصل إلى الحكمة طفلا ثم توافيه المنية جنينا.

* * *

لقد اهتم النقاد بعلاقة زاوية رؤية الراوي و الأسلوب السردي و تناولوها من عدة زاويا أهمها زاوية الزمان الذي يستغرقه الراوي في السرد و علاقتـــه بالزمـــان الفعلي للحياة و من هنا اكتشف جيرار جنيت علاقة التواتر و أساليب الديمومة.

* * *

لاحظنا من خلال التجليات أنه يمكننا تزمين المكان عن طريق إحداث تحول زمني ينبثق من داخل المكان.

* * *

استعملنا مصطلح تفسرة لنستدل بالعتبات على الزمن.و بدأنا بعتبة الغلاف الأمامية التي تحمل عنوان الرواية "كتاب التجليات الأسفار الثلاثة" و هو عنوان مقتبس من التراث القديم الصوفي فـــ(كتاب) تقليد تواتر في عناوين مصنفات الصوفية،تراثي

يعود للماضي(التجليات) منقول من كتاب التجليات لابن عربي و يقصد المـــشاهدة في الزمن.(الأسفار الثلاثة) هو أيضا مقتبس من الموروث الصوفي الـــذي يعــود للزمن الماضي و يعني به السفر بالروح و قطع المسافة في الزمان. غلى حد في طلب السارد من شيخه أن يمضي به في الزمن و يصحبه إلى الدهر.

* * *

تشكيل لوحة الغلاف تشكيل تراثي.حيث تتزين المرأة بملابس و حلي تقليدية و هي إمرأة لها شأن فلا تحمل السيف و لا ترتدي كل ذلك الحلي إلا إمرأة لها مكانـــة و مال و جاه.و لغصن الزيتون أيضا حكاية ترجع إلى الزمن الماضي و بالضبط إلى سيدنا نوح عليه السلام عندما حملت الحمامة في منقارها غصن الزيتون مبـــشرة ببر الأمان.و بهذا فإن المرأة ربما تعكس تاريخ مصر و الأمة العربية الإســـلامية الغني بالمتناقضات سلام و حرب،دين و دنيا،حياة و موت تماما كما تحمل المرأة في الغلاف غصن الزيتون في يد و خنجر في اليد الأخرى.و كما تعكـــسه أيـــضا المتناقضات الموجودة في لب رواية التجليات.إذن لوحة الغلاف علاقة مع الـــزمن الماضي. و بهذا نكون قد حولنا الإستدلال بعتبة لوحة الغلاف على الزمن.

* * *

جاءت المقدمة الاستهلالية للتجليات من ناحية الشكل تراثية و ليـــست حداثيـــة أي تعود إلى كتابات الزمن الآفل و ما توتر في المخلفات الصوفية.و تتزين به لتخرج لنا بهذا الزي العتيق الماضوي.

* * *

أما بالنسبة إلى زمن كتابة الاستهلال فمتأخر ثم بعد العودة من الرحلة و ليس في أثناءها. فبعد قضاء زمن معين في سفره الروحاني عبر الأزمنة المختلفة جاء هذا الاستهلال يلخص و يلفت الانتباه لما سيحكى عن الرحلة المدونة استرجاعا.

* * *

للجملة العتبة دور مهم في الرواية المعاصرة بحيث تطال و تـتحكم فـي جميـع ممرات النص.كما يمكننا اعتبارها الدليل الذي تسير وفقه تشكلات النص و البداية التي ستضئ كل دها ليزه. تبدأ التجليات بالكلام عن الفراق و هي ليـست بدايـة اعتباطية و إنما قصد السارد استعمالها.لأن الفراق السبب الأساسـي فـي كتابـة التجليات.و كان الغيطاني مدركا بأن صيرورة الزمن تقود الإنسان إلـى الفـراق، فبات هاجس التغير و التحول همه و شاغله الأكبر كما يرى أن الفراق لا يتحقـق كليا إلا إذا اكتمل النسيان.

* * *

قسمنا عناوين التجليات إلى عناوين صغرى ووجدنا أن أغلب العناوين الكبرى تدل على الزمن كما تدل عليه العناوين الفرعية مثل:أسفار الميلاد،كان و سيكون،حال الفوت....الخ كما أن أغلبها تراثي مقتبس من النصوص الـصوفية أي عنـاوين قديمة ماضية.

* * *

تدل العناوين المكثفة على حالة التشظي التي يعيشها الكاتب.إذ غالبا ما يجد السارد نفسه مضطرا للقطع في نقطة معينة قد تكون قصيرة كما قد تكون طويلة.و ذلـك حسب نفسية السارد وحسب الشطحات التي يتعرض لها.فالعناوين الصغرى فـي التجليات جعلت الخطاب يقوم على بُنَى متشظية بعيدا كل البعد عن طريقة الـسرد الخطي.

* * *

يجد قارئ هذا البناء المتشظي نفسه إزاء عمل تأويلي بعد كل عنـوان،و يبحـث جاهدا و بعد إعادة القراءة التي تأخذ في مثل هذه النـصوص مـدة أطـول مـن النصوص المرتبة في العلاقات المضمرة الرابطة ضمنيا بين العناوين و التي تضم داخلها سطرا أو فقرة تحوى قصة أو فكرة أو حكمة أو شرحا.....

* * *

يوحي سمك كتاب التجليات المقدر بثمانمائة و خمسة عشرة صفحة بالمدة الزمنية الطويلة المستأنفة لكتابة الرواية أي زمن الكتابة بالإضافة إلى أن التجليات تتضمن مؤشرات تدل على زمن الانتهاء من كتابة الرواية و هذا ما يسمى بالسرد المعلم. ما يمكننا من حساب مدة الكتابة المستغرقة في كتابة كل سفر من الأسفار الثلاثة.

* * *

عندما يسافر الغيطاني في الزمن يشعر بالاغتراب و يعتبر أن مسيرة الحياة بكاملها رحلة للاغتراب و يقتبس هذه الفكرة من الصوفية، حيث أو عرب إغتر بنا ها هي غربتنا عن رحم الأم و من غربة إلى غربة حتى نصل إلى البعث حيث يعود الإنسان تبعا للدورة الكونية إلى وطنه الأصلي فلا يخرج بعد ذلك و لا يغترب.

* * *

يرى الغيطاني أن الحنين إلى الماضي هو أول درجات النسيان.فلما يكبر الحنين و يكتمل و بعد الابتعاد زمنيا عنه يحدث النسيان و عندما يحدث النسيان يتحقق الموت الحقيقي.

* * *

أحن جمال الغيطاني إلى الزمن الماضي ووجد فيه سعادة وافرة تتنافى تماما مع الحاضر المعيش و يبدو أن هذا الإحساس بالقيمة الإيجابية للزمن الماضي لا يلوح في النفس إلا لحظات الضيق و القلق المضني المستحضرة بهدف الاحتماء بهالة نفسية من الفرح الداخلي بسعادة منقضية و ذلك من شدة وطأة اللحظة الحاضرة على النفس.

* * *

لكي يسافر الراوي في الزمن لابد من كرامات و الكرامات لا تمنح إلا بعد جهد شاق و الالتزام بآداب الصوفية و قد التزم بطل التجليات بآداب الصوفية حيث كان

تعامله مع شيخوخة تعاملا مثاليا.و غاية هذه العلاقة هي إقناع المتلقي بكرامات الراوي باعتبارها قناعا لتغيير موضوعي من جهة و لخدمة شرط الصدق الفني من جهة أخرى، فبفضل الكرامات توصل الغيطاني إلى وسيلة روحانية يسافر بها في الزمن.

* * *

إن التجليات التي تتكشف للصوفي عبارة عن تجارب روحانية خاصة في حين هي عند الراوي تجارب أدبية نفسية موضوعية فنية.مع ذلك فهما يتشابهان في كون التجربتين أشبه بالرؤيا في زمن النوم و هي روحية تحيد الحواس فيها تاركة المجال الرحب للسفر في الزمكان للروح.

* * *

لا يمكن لسارد أن يسافر في الزمن إلا عن طريق الروح أما الجسد فيبقى حبيس الأرض و هنا يمكن الفرق بين السفر المتعارف عليه و السفر الصوفي الذي تأثر به كاتب التجليات فكان وسيلته أو لعبته لولوج الأزمنة المختلفة الماضية و الحاضرة و اقتحام عوالم الخفاء و الغيب و ما وراء الواقع و العوالم الخارجة عن سلطة الزمان و محدودبة المكان.

* * *

يدرك الإنسان في العالم الأرضي المخلوقات بحواسه لكن لما ينتهي زمن الجسد بالموت تدفن هذه الأجساد أما الأرواح فلا يمكننا إدراكها.و لما كان الغيطاني في التجليات مدرك بالروح فإنه قد تمكن بروحه من إدراك شخصيات انتهى زمنها عندنا في عالمنا الأرضي لكن في العالم الروحاني الثاني الذي لا تنتهي الأرواح فيه حيث الزمن الأبدي.

* * *

يجب على معاين المفارقة الزمنية في رواية مثل رواية التجليات أن يتعمق في كل فقرة، بل في كل سطر من سطور الرواية، يتعرف على موقع الراوي الزمني, الذي يحكي منه، فيستطيع استخراج المفارقة و أي خلل في الموقع يؤدي إلى خلل في استخراج المفارقة، فمجيئ عبد الناصر إلى سيناء في زمننا هو حدث مفارق أقرب للإستشراق التخييلي منه للإسترجاع و العكس.

* * *

و تبقى هذه الآراء و في كل الأحوال إجتهادات البداية التي تفتح مجالا لدراسات أعمق و بتفصيل أكثر و بهذا نأمل أن يكون بحثنا المتواضع مقدمة لمشروع أعم يتعمق دراسة الزمن الصوفي في رواية معاصرة إنزاحت إلى الخطاب الصوفي، تقطف حلم النور بحلم النور...

1- المصادر

-جمال الغيطاني:

التجليات- الاسفارالثلاثة- دار الشروق –القاهرة .الطبعة الثانية2005

-الزين بركات –دار الشروق-القاهرة-الطبعة الثالثة.

ــ رسالة الصبابة و الوجد-مكتبة مدبولي-القاهرة .الطبعة الثانية -1991

ــ رسالة البصائر في المصائر -مكتبة مدبولي .الطبعة الثانية -1991

ــ شطح المدينة ــ دار الشروق -القاهرة –الطبعة الثانية-2007

ــ عباس محمود العقاد:

- ساره منشورات المكتبة العصرية-صيدا بيروت

- غابريال غارسيا ماركيز :

مائة عام من العزلة ، ترجمة صالح علماني ، دار المدى للثقافة و النشر الطبعة الاولى 2005.

2-قائمة المراجع العربية

-إبراهيم محمود خليل:

النقد الأدبي الحديث- من المحاكات إلى التفكيك- دار الميسرة-الطبعة الأولى 2003-1424-

-إبراهيم محمد منصور:

شعر و تصوف –أثر الديني في الشعر العربي – المعاصر(1945-1995)- دار الأمين للنشر و التوزيع.1999

- **ابن الأثير** :

الكامل في التاريخ – دار الكتاب العربي – بيروت لبنان – الجزء الثالث – الطبعة3 – (1400-1980).

- **ابن عربي** :

الفتوحـــــــــات الملكيـــــــــــة الجــزء الثاني – دار صادر بـــــيروت.

- **أبو حامد الغزالي** :

ذكر الموت من أحياء علوم الدين – تقديـــم رضوان الســيد – دار اقـــــــرأ

-**أبو حيان التوحيدي** :

رسالة أبي حيان التوحيدي – طلاس للدراسات الترجمة و النشر –دمشق الطبعة الأولى 1980

- **أحلام حادي** :

جماليات اللغة في القصة القصيرة –قراءة في تيار الوعي في القصة السعودية المركز الثقفي العربي بيروت لبنان (1970-1995)

- **أحمد أمين** :

النقد الأدبي – دار الكتاب العـــــــــــــربي – بــــيروت لبنان.

- **أحمد الجوهري الخالدي**:

كرمات الأولياء في الحياة وبعد الانتقال – دراسة و تحقيق سعيد عبد الفتاح – دار الأفاق العربية.

احمد فضل شبلول :

- الحياة في الرواية – قراءات فـــــــي الرواية العربية و المترجمة- دار وفاء لدنيا الطباعة و النشر.

- **أحمد كمال زكي** :

دراسات في النقد الأدبي – دار الأندلس للطباعة و النشر و التوزيع ، الطبعة الثانية 1980 .

- **احمد محمد الحوفي** :

الغزل في العـــــــــصر الجاهلي – دار الــــقلم بـــــــيروت لبــــــنان .

- **احمد محمد ويس**:

" الانزياح من منظور الدراسات الاسلوبة " – المؤسسة الجامعية للدراسات و النشر والتوزيع .

- **احمد جبرشعث**:

" شعرية السرد في الرواية العربية المعاصرة " –مكتبة القاديسية للنشر و التوزيع – الطبعة الأولى حزيران 2005-.

-**احمد صبره و نجوى محمود حسين صابر** :

دراســــــات نقدية – نقد تطـــــبيقي دار المـــــــــــعرفة الجامعية 2002 .

- **احمد طالب**:

في القصة القصــــــيرة الجزائرية – دار الغرب للنشر و التوزيـــــــــــــــــــــــع .

- **ادونيس** :

الثابت و المتحول – تأصيل الأصول الطبعة الأولى الجزء الثاني – بيروت دار العودة 1977.

- الصوفية و السوريــــالية – دار السيـــاق الطــبعة الــثالثة – 2002.

- **السيد فاروق**:

جمـــاليات التشظي دار الشرقيات للنــــشر القاهرة الطـــــبعة الأولى 1998.

- **العزيز عبد السلام** :

زبد خلاصة التصوف المسمى بحل الرموز – حققه و قدم له و علق عليه الدكتور حسين جبر شقير – دار الحسين الإسلامية .

- **أمينة رشيد:**

تشظي الزمن في الرواية الحديثة – الهيئة المغربية – المركز الثقافي العربي الطبعة الأولى .

بســـــام بركــة:

ماتيــو قويــدر:

هاشـــم الأيوبي:

مـــــــــــــــبادئ تحلــــيل النــــــصوص الأدبـــــــــــــــــــية .

- **بشر موسى صلاح :**

نظريات التأويل – أصول و تطبيقات المركز الثقافي العربي الطبعة الأولى 2001.

-بشير القمري :

الشعرية في النص الروائي- قراءة تناصية في كتاب تحليات – شركة البيادر للنشر و التوزيع -الطبعة الأولى 1991

- **جبرا إبراهيم جبرا :**

النار و الجوهر – دراسات في الشعر المؤسسة العربية للدراسات و النشر - الطبعة الأولى – 1982.

- **جمال الغيظاني :**

المجـــــــــــالس المحفوظـــــــــــــية – دار الشروق – الطبعة الأولى .

– منتهى الطلب إلى تراث العرب – دراسة في التراث – دار الشروق –الطبعة الأولى 1997.

- **جويدة حماش :**

بناء الشخصية في الرواية – حكاية عبروالجماجم و الجبل لمصطفى قاسي – مقاربة في السرديات – منشورات الاوراس .

- حبيب مونسي :

شعرية المشـــهد في الإبداع الأدبـــــي- دار الغرب للنشر و التوزيــــــــــع .

- حسن بحراوي:

بنية الشكل الروائي – المركز الثقافي العربي – بيروت الطبعة الأولـــــى 1999.

- حسن جبر شقير :

زبد خلاصة التصوف المسمى بحل الرموز لسلطان العلماء العزيز عبد السلام – دار الحسين الإسلامية .

- حسن محمد حماد :

تداخل النصوص في الرواية العربية – بحث في نماذج مختارة – دراسات أدبية – مطابع الهيئة المعرية العامة للكتاب .

- حسن ناظم :

مفاهيم الشعرية – دراسة مقارنة في الأصول و المنهج و المفاهيم – المركز الثقافي العربي الطبعة الأولى 1994.

- حميد الحمداني:

بنية النص السردي- من منظور النقد الأدبي – المركز الثقافي العربي - الطبعة الأولى 1991.

- حنان محمد موسى حمودة:

الزمكانية وبنية المعاصرة – احمد عبد المعطى حجازي – نموذجا إشراف الأستاذ الدكتور يوسف بكار – جدار للكتاب العالمي – عمان الأردن .

- خالد بلقاسم :

ادونيس و الخطاب الصوفـــــــي: - دار توبقال للنشر – الطبعة الأولى 2000

- الكتابة و التصوف عند ابن عربي -دار توبقال للنشر -الطبعة الأولى 2004

-خليل إبراهيم أبو ذياب :

- دراسات في فن القصة-دار الوفاء لدنيا-الطباعة و النشر و التوزيع الإسكندرية-الطبعة الأولى -.

2001

-خير الله عصار:

مقدمة لعلم النفس الادبي-ديوان المطبوعات الجامعـــــــية الجزائر.

رشيد يحياوي:

الشعر العربي الحديث-دراسات في منجز النص-إفريقيا-الشرق الأوسط.

- زياد أبو لين :

فضاء المتخيل و رؤيا النقد-قراءات في شعر عبد الله رضوان و نقد- دار اليازوري العلمية للنشر و التوزيع-الطبعة الرابعة.

زيد الدين بومزروق:

مقاربة نقدية للقصة الجزائريـــــة المعاصرة-رابطـــــــــــــــة الإبداع.

- سعيد جبار:

الخبر في السرد العربي-الثوابت و المتغيرات-شركة النشر و التوزيع المدارس –الطبعة الأولى-1424-2004.

- سعيد يقطين :

تحليل الخطاب الروائي-الزمن,السرد,التبئير-المركز الثقافي العربي للطباعة و النشر-الطبعة الثالثة-1997.

- انفتاح النص الروائي – المركز الثقافي العربي – بيروت – الدار البيضاء.

-سلمان كاصد :

الموضوع و السرد-مقارنة بنيوية في تكوينية الأدب القصصي-دار الكندي.

-سليمان عشراتي :

الخطاب السياسي و الخطاب الإعلامي في الجزائر -مدارس لسيمونتيك القول و الفعل و الحال-دار الغرب للنشر و التوزيع-وهران الجزائر-2003.

-سمير سعيد حجازي:

النظرية الأدبية ومصطلحاتها الحديثة –دراسة لغوية تحليلية –دار طيبة للنشر و التوزيع و التجهيزات العلمية.

-سيزا قاسم:

بناء الرواية-دراسة مقارنة في ثلاثية نجيب محفوظ-مطابع الهيئة المصرية العامة للكتاب.

-شعيب حليفي:

شعرية الرواية الفانتاستكـــــــية –المجلس الأعلـــــــــى للثقافة-1997

-شكري غالي المنتمي:

-دراسة في أدب نجيـــــب محفوظ-دار المعارض-مصـــــــــر 1969.

-شوقي ضيف :

في النقد الأدبي-مكتبة الدراسات الأدبية-دار المعارف-مصر الطبعة الأولى.

-الصادق قسومة :

- طرائق تحليـــــــــــل القصة-دار الجنوب للنشـــــــر-تونس2000.

-صبحي احمد علقم :

–تداخل الأجناس في الرواية العربية و الرواية الدرامية نموذجا-المؤسسة العربية للدراسات و النشر-الطبعة الأولى 2002.

-صلاح فضل:

مناهج الــــــنقد المعاصر-دار الأفاق العربيـــــــــــــــــــــة.

– لذة التجريب الروائي – أطلس للنشر-النتاج الإعلامي – الطبعة الأولى.

- النظرية البنائية في النقد الأدبي-منشورات دار الأفاق بيروت –الطبعة الثالثة.

-عباس يوسف الحداد :

– الأنا في الشعر الصوفي- ابن الفارض نموذجا-دار الحوار – الطبعة الأولى 2005.

-عبير صلاح الدين :

- الزمن بين الفلسفة والفن-مسرح تشيكوف نموذجا – الهيئة المصرية العامة للكتاب2007.

-عثمان بدري :

- قمم و نماذج من الأدب العربي الحديث- دراسات تطبيقية منشورات ثالثة 2001.

-عزيز مريدن:

القصة و الرواية-ديوان المطبوعات الجامعية-الساحة المركزية بن عكنون الجزائر.

-عمر قينة :

الأدب العربي الحديث دار الأمة للطباعة و النشر و التوزيع و المترجمة -

-علي عبد الجليل:

-فن كتابة الرواية القصيرة –دار أسامة للنشر التوزيع الأردن عمان 2005.

-عبد البديع عبد الله:

– السيرة الذاتية و الغيرية-الحوار بين الأنا و الأخر في الرواية-الطبعة الأولى 1990-مكتب الآداب مكتبة الأبرا-القاهرة.

-عبد الجليل مرتاض:

-الضاهر و المتخفي، طرحات جدلية في الإبداع و التلقي، ديوان المطبوعات الجامعية، بن عكنون الجزائر.

-عبد الله إبراهيم:

-المتخيل السردي –مقاربات نقدية في التنامي و الروائي و الدلالة –المركز العربي الثقافي-الدار البيضاء 1990.

-عبد الحليم محمود

-إبراهيم بن ادهم شيخ الصوفية-دار الإسلام القاهرة –المكتبة العصرية بيروت.

- عبد الحميد المحادين :

- تقنيات السردية في روايات عبد الرحمان منيف-دار الفارس للنشر و التوزيع-الطبعة الأولى 1999.

-عبد الرحيم الكردي:

- الراوي و النص القصصـــــــــي-دار النشر للجامعات – الطبعة الثانية.

-عبد الرزاق القاشاني :

- المصطلحات الصوفية ويليه رشح الزلال في شرح الألفاظ المتداولة بين الأرباب و الأحوال ضبطها و صححها و علق عليها الدكتور عاصم إبراهيم الكيلاني الحسيني الشاذلي الدرقاوي-دار الكتب العلمية بيروت لبنان الطبعة الأولى.

-عبد العزيز بن عرفة :

–الدال و الاستـــــبدال-المركـــــــز الثقافـــــــــــــي-بيروت.

-عبد الملك مرتاض :

-في نظريـــــــــــة الروا ـــــــــــة-دار الغرب للنشـــــــر و التوزيع.

-الكتابة من موقع العدم-مساءلات حول نظريـــــــــــة الكتابة دار الغرب.

-عبد المحسن طه بدر :

– تطور الرواية العربية الحديثة في مصر (1870-1938)مكتبة الدراسات الأدبية – دار المعارف-الطبعة الرابعة.

-تطور الروايـــــــــــة في مصر(1870-1938)-دار المعـــــــــارض.

- عبد السلام المسدي:

-الأسلوبيـــــــة و الأسلوب- الدار العربيـــــــــــــــــــة للكتاب.

-المصطلح النقدي-مؤسسات عبد الكريـــــم عبد الله للنشر والتوزيع-تونس.

-عبد القادر فيدوح :

- شعرية القص – ديوان المطبوعات الجامعية –المطبعة الجهوية –وهران .

-عبد القادر عميش :

–قصة الطفل في الجزائر –دراسة في المضامين و الخصائص-دار الغرب للنشر والتوزيع .

–شعريـــــــــــة الخطاب السردي سردية الخبر –منشورات دار الاديب .

- عبد القادر شرشار:

-تحليل الخطاب الأدبي و قضايا النص، منشورات الخطاب الأدبي في الجزائر

-علي ملاحي:

-المجرى الأسلوبي للمدلول الشعري العربي المعاصر-دار الأبحاث الطبعة الأولى 2007.

-فوزي الزمرلي :

–شعرية الرواية العربية –البحث في أشكال تأصيل الرواية العربية –المؤسسة القد موس الثقافية -2007.

فيصل دراج :

–نظرية الرواية والرواية العربية –المركز الثقافي العربي –الطبعة الثانية -2002

–الرواية وتأويل التاريخ –نظرية والرواية العربية –المركز الثقافي العربي –الطبعة الأولى -2004.

-كمال أبو ديب :

في الشعريـــــــــــــة –مؤسسة الأبحاث العربـــــــية –بيروت لبنان .

–الأدب العجائبي والعالم الغرائبي في كتاب العظمة وفق السرد العربي –دار الساقي بالاشتراك مع دار اوراكس للنشر .

- **مصطفى ولد يوسف** :

-كيف توظف المصطلح الأدبي والنقدي في تحليل النصوص الأدبية –دار الغرب .

-**محمد الخبو** :

الخطاب القصصي فـــــــــي الرواية العربية المعاصرة الطبعة الأولى -2003.

-**محمد بن سيرين** :

-تفسير الأحلام مؤسسة المعارف للطباعة والنشر والتوزيع –الطبعة الأولى -2006- لبنان .

-**محمد سالم سعد الله** :

-أطياف النص –دراسات النقد الإسلامـــــــــــي المعاصر عالم الكتب الحديث.

-**محمد زكي العشماوي** :

-دراسات فـــــــي النقد الأدبي المعاصر –دار المعرفة العربية الجامعية 2005.

-**محمد زغلول سلام**:

-دراسات في القصة العربية الحديثة أصولها اتجاهاتها إعلامها منشاة المعارف الإسكندرية .

-محمود محمد عيسى :

-تيار الزمن في الرواية العربية المعاصرة –مكتبة الزخراء –القاهرة الطبعة الأولى -1991.

-**محمد صابر عبيد** :

-سحر النص من أجنحة الشعر إلى افق السرد –قراءات في المدونة الإبداعية لإبراهيم نصر الله –دار فارس للنشر والتوزيع الطبعة الأولى .2008

-**محمد معتصم** :

-بناء الحكاية والشخصية في الخطاب الروائي النسائي الأردني –دار الآمال الطبعة الأولى .

-**محمود آمين العالم :**

–أربعون عاما من النقد التطبيقــــــــــــــي –دار المستقبل -1994-القاهرة

-**محمد عبد الغني المصري ومجد محمد البكير**:

–تحليل النص الأدبي بين النظرية والتطبيقية الوراق للنشر والتوزيع –الطبعة الأولى-2005.

-محمود السمرة –في النقد الأدبي-الجامعة الأردنية لدار المتحد للنشر الطبعة الأولى-1974.

-**محمد علي مقلد**:

-الشعر و الصــــــــراع الإيديولوجـــــــــــــــــــــي-دار الأدب.

-**محمد عبد الرحمان :**

–اتجاهات التحليل الزمني في الدراسات اللغوية-مركز الانماء الحضري حلب-الطبعة الأولى.

-**مها حسن قصراوي**:

-الزمن في الرواية العربية-دار فارس للدراسات و النشر الطبعة الأولى 2004.

-**ميشال عامي :**

–الفن والأدب –مؤسسة نوفل للطباعة والنشر.محمد نيس –الشعر العربي الحديث –مساءلة الحداثة –دار توبقال .

-**منصف عبد الحق :**

–الكتابة والتجربة الصوفــــــــية –مطبعة عكاظ –الطبعة الأولى -1988.

-**ناصر شبانة :**

–المفارقة في الشعر العربي الحديث –أمل دنقل –سعدي يوسف –محمود درويش –نموذجا –نشر بدعم من أمانة عمان الكبرى الطبعة الأولى 2002

-ناصر عبد الرزاق الموافي :

–القصة العربية عصر الإبداع –دراسات لسرد القصص في القرن الرابع الهجري –دار الناشر مصر .

-ناصر يعقوب :

–اللغة الشعرية وتجلياتها في الرواية العربية 1970-2000.دار فارس للنشر والتوزيع الطبعة الأولى 2004.

-وحيد بن بوعزيز:

–حدود التأويل –قراءة في مشروع امبرتو ايكوا النقدي منشورات الاختلاف –الطبعة الأولى 1429-2008.

-وفيق سليطين:

–الزمان الأبدي –الشعر الصوفي –الزمان –الفضاء –الرؤيا دار المركز الثقافي للطباعة والنشر والتوزيع –دمشق الطبعة الأولى -2007.

-ولد يوسف مصطفي :

–كيف توظف المصطلح الأدبي والنقدي في تحليل النصوص الأدبية –دار النشر .

-يمنى العيد :

–تقنيات السرد الروائـــــــــــي –دار لغرابي –بيروت –الطبعة الأولى 1995.

- في معرفة النص –دار الأفاق الجديدة –بيروت الطبعة الأولــــــى -1983.

– الراوي الموقع والشكل –مؤسسة الأبحاث العربية –بيروت –الطبعة الأولى 1996.

-يوسف الشاروني:

-وجميــل شاكــر:

–مدخل إلـــــــى نظرية القصـــــــــــــــة –الدار التونسيـــــــة للنشر .

3- **قائمة المراجع المترجمة**

ألان روب غرييه :

–نحو رواية جديدة –ترجمة مصطفـــــــــــــــــى إبراهيم –دار المعارف .

-**امبرتو إيكو :**

–نزهات في غابة السرد –ترجمة سعيد بنكراد –المركز الثقافي العربي –الدار البيضاء –المغرب –الطبعة الأولى -2005.

-**برنار فاليت :**

–الرواية –مدخل إلى المناهج والتقنيات المعاصرة للتحليل الأدبي –دار الحكمة .

-**بول ريكور :**

–الزمان المروى –ترجمة فلاح رحيم –راجعه عن الفرنسية جورج زيناتي-الكتاب الجديد –الطبعة الأولى -2006.

–الزمان الوجود والسرد –التصوير في السرد القصصي –ترجمة فلاح رحيم راجعه عن الفرنسية جورج زيناتي –الكتاب الجديد –الطبعة الأولى -2006.

-**تزفيطان تودورف :**

-الشعرية –ترجمة شكري مبخوت ورجاء بن سلامة دار توبقال للنشر –الدار البيضاء –المغرب .

–نظرية المنهج الشكلي لنصوص الشكلانيين الروس –ترجمة إبراهيم الخطيب المؤسسة المغاربية الناشرين المتحدين –الرباط –مؤسسة الأبحاث العربية –بيروت 1986.

-**جان ريكاردو :**

–قضايا الرواية الجديدة –ترجمة صباح الجهيم –وزارة الثقافة والإرشاد القومي دمشق.

-**جـــان فـــيـــريـــه:**

–**تزفيطان تودورف :**

–من الشكلانية الروسية إلى أخلاقيات التاريخ –ترجمة غسان السيد –الجمعية التعاونية للطباعة –دمشق سوريا –طبعة 2002.

- ج براون:

- ج يول :

–تحليل الخطاب –ترجمة لطفي الزليطني ومنير التريكي –النشر العلمي والمطابع – جامعة الملك سعود.

-جنيت:

-كولدنستين:

-رايمون:

-كريقل:

-بورنوف/آويلي:

-آيزنزقايك:

-ميتران:

–الفضاء الروائـــــــــــــــــــــــــي –ترجمة الرحيم خزل –إفريقيا الشرق .

-جورج لوكاتش :

–دراسات في الواقعية –ترجمة د.نايف بلوز –دمشق –الطبعة الثانية -1972.

-جيرالد برنس :

–المصطلح السردي –ترجمة عابد خزن دار –مرجعة وتقديم محمد بريري –المجلس الاعلى للثقافة –الطبعة الأولى -2002.

-جيرار جنيت:

–خطاب الحكاية –بحث في المنهج –ترجمة محمد معتصم –عبد الجليل الازدي عمر الحلي –منشورات الأخلاق .

-روبرت ودزورث :

مدارس علم النفس المعاصرة –ترجمة كمال دسوقي –دار النهضة العربية –بيروت 1981.

-رومان ياكبسون:

–قضايا الشعرية –ترجمة الولي ومبارك كنوز –دار توبقال –الدار البيضاء –المغرب الطبعة الأولى -1988 .

-رينيـــه ويليـــك:

-وأوستون وارين:

–نظرية الأدب –ترجمة محي الدين صبحي –مراجعة أسامة الخطيب –المؤسسة العربية للنشر –الطبعة الثانية -1971.

-سيمغوند فرويد :

-التحليل النفسي للهستيريا (حالة دورا) -ترجمة جورج طرابيش دار الطليعة -بيروت.

-غاستون باشلار:

–جماليات المكان –ترجمـــــــــة غالب هلسا –دار النشـــــــــــــــــر .

-فلاديمير كريزنسكي :

–من أجل سيميائية تعاقبية للرواية –ترجمة عبد الحميد عقار –من طرائق تحليل السرد الأدبي –منشورات اتحاد كتاب العرب الرباط –الطبعة الأولى -1992.

-ميشال بوتور :

–بحوث في الرواية الجديدة –ترجمة فريد انطونيوس –منشورات عويدات –بيروت – باريس –الطبعة الثانية .

-هيوج سلفرمان :

–نصيات بين الهرمونيطيقا والتفكيكية –ترجمة حسن ناظم وعلى صالح –المركز الثقافي العربي .

-والأس مارتن :

–نظريات السرد الحديثة –ترجمة حياة جاسم محمد –المجلس الأعلى للثقافة -1988.

4-قائمة المراجع الأجنبية:

-Gabriel Gourdeau- :

analyse de discours narratif-magnard.

-G. Genette :

Figures III –ed. seuil 1972.

-Pierre Glandes :

-et Yves Reuter :

-le personnage presses universitaires de France.

-Tazveten Todorov:

-introduction de la littérature fantastique edition du Riel 1970.

5- قائمة المجلات والدوريات

-**إبراهيم نمر موسى**:

-جماليات التشكيل الزماني و المكاني-من مجلة فصول مجلد12 -العدد الثاني.

-**احمد ألبدري**:

-الراوي في الرواية العجائبية-دورية الراوي-ربيع الأول 1423مارس2008.

-**رضا عامـــر**:

-**و حاتم كعب**:

-مقاربة سميائية في ديوان بسمات الصحراء الحسان درنون عدد خاص ببحوث الملتقى الدولي الثاني-النص و المنهج-التراث و المنهج-منشورات المركز الجامعي بالبويرة مجلة المعارف-العدد الرابع افريل 2008.

-**سيزا قاسم**:

-المفارقة في النص-مجلة فصول-المجلد الثانـــــــــــي العدد الثاني 1982.

-**شادية شقروش** :

سميائية العنوان -في مقام البوح-لعبد الله العشي-محاضرات الملتقى الوطن الأول-السمياء و النص الأدبي-جامعة بسكرة نوفمبر 2000.

-**شعيب حليفي** :

-بنيات العجائبي في الرواية العربية -مجلة فصول-المجلد السادس عشر -العدد3 1997.

-**عبد العالي بوطيب** :

-إشكالية الزمن في النص السردي-مجلة الفصول-دراسة الرواية -المجلد 12 العدد الثاني 1993.

-**عبد القادر عميش**:

-الخطاب فعل التثبيت و آليات القراءة –مركزية البنية و امبريالية التأويل-مجلد فصول العدد8.

-**عبد الملك مرتاض**:

-عرض كتاب ألف ليلة و ليلة-مجلة فصول-المجلد الثالث عشر-العدد الأول ربيع1994.

-**عرجون الباتول** :

–عبد القادر عميش في بياض اليقين من رواية التجربة الى رواية التجريب مجلة التبيين العدد 3 2008.

-علي ملاحي، النقد الشكلاني، الرؤية و المنهج، مجلة التبيين-العدد32 /2009.

محمد الأمين الخلادي :

–من علامات الرواية المتفقة في الخطاب السردي الجزائري المعاصر مجلة معارف-العدد الرابع افريل 2008.

-**محمد البارودي** :

-السيرة الذاتية في الأدب العربي الحديث-حدود الجنس و إشكالاته مجلة فصول-خصوصية الرواية العربية –الجزء الأول-المجلد السادس عشر –العدد الثالث سنة1997.

-**محمودي بشير**:

-بنية الحدث و طبيعته في الرواية الجزائرية-البحث عن الوجه الأخر نموذجا-دراسات شعرية-دورية محكمة يصدرها مختبر الخطاب الأدبي في الجزائر-جامعة وهران-العدد2 مارس.

-**نبيلة إبراهيم** :

-المفارقـــــــــــــــــــة-مجلة فصـــــــــول-المجلد السابع -العدد3.4.

-**نجيب العوفي** :

–راهن الشعر المغربي و رهاناته-من خلال الإصدارات الشعرية الجديد-مجلة التبيين-العدد27 سنة 2007.

-**نعيمة فرطاس**:

-فضاء المناصة في رواية الولي الطاهرة يعود إلى مقامه الزكي-عتبات النص بين القراءة و التأويل-مجلة التبيين العدد31- 2008

-**وذناني بوداود**:

-جمال ألغيطاني – والرواية الصوفية-حوليات التراث-العدد2 سبتمبر 2004.

-6-**قائمة القواميس والمعاجم**

-**ابن منظور** :

–لسان العرب –المجلد 13-دار صادر بيروت –الطبعـــــــــة الثالثة 2002.

–لسان العرب – المجلد 15-دار صادر بيروت –الطبعة الأولـــــــــى 1992.

-**رشيد بن مالك** :

–قاموس مصطلحات التحليل السيمائي –عربي –فرنسي –انجليزي –دار الحكمة 2000.

- المنجد في اللغة العربية والإعلام –دار المشرق بيروت لبنان .

- المنجد في اللغة العربية المعاصرة –دار المشرق –بيروت لبنان .

7/-**البريد الإليكتروني**

www.aljazera.net حوار أجراه سامي كليب مع جمال الغيطاني –برنامج زيارة خاصة –الحلقة الثانية والأخيرة .

فهـــرس الجداول

	مصطلح الزمن	عدد وروده	رقم الصفحة	عدد الصفحات
الإستهلال	الزمن	مرّة	5	صفحة
التجليّات الأولى	الزمن	25 مرّة	16،14،13،12،11،10 19،20،30،36.	10 صفحات
السفر الأوّل	الزمن	94 مرّة	63،62،56،54،50،47 76،75،74،73،72،71 92،90،89،87،82،77 ،100،98،96،95،94 ،104،103،102،101 ،111،108،107،106 11 ،116،115،113 ، 120،119،118،117 ، 129،126،125،124 ، ،136،134،131،130 ،147،140،139،137 ،159،151،150،148 169،167،166،163،161 184،181،177،174،172 202،201،197،193،192 210،208،207،205،203،	93 صفحة

			،224،220،219،215 ،236،234،226،225 ،242،240،239،237 ،251،247،245،243 253،252 .	
السفر الثاني	الزمن	103 مرّة	،282،267،265،263 ،290،289،288،287 ،297،295،292،291 ،314،312،307،306 ،324،322،320،317 ،333،332،326،325 ،347،345،344،338 ،359،358،352،349 ،371،364،363،360 ،378،376،374،372 ،393،389،388،387 ،407،398،397،394 ،420،417،416،415 ،442،441،437،428	73 صفحة

			446،451،452،454، 461،462،463،467، 475،476،480،483، 484،485،489،494، 496 .	
السفر الثالث	الزمن	107 مرّات	508،509،512،521، 522،523،524،527، 528،536،538،540، 542،544،548،550 553،556،560،567، 568،570،572،576، 583،584،587،588 589،600،601،608، 609،610،612،613، 616،617،629،631، 633،647،650،666، 667،669،670،671، 675،676،681،682، 684،686،687،695، 698،709،724،727	75 صفحة

			731،735، 737،742، 750،765،780،784، 786،801،804،806، 807،811،813 .	
المجموع الكلّي		160 مرّة	252 صفحة	

	مصطلح الزمن	عدد وروده	رقم الصفحة	عددالصفحات
الإستهلال	الوقت	/	/	/
التجليّات الأولى	الوقت	/	/	/
. السفر الأوّل	الوقت	16 مرّة	97،80،82،102،113، 115،118،126،162، 171،181،199،248، 252،269.	15 صفحة
السفر الثاني	الوقت	20 مرّة	294،296،306،340 344،359،364، 387، 397،409،412،422، 479،490،499،586، 587،607 .	18 صفحة
السفر الثالث	الوقت	35 مرّة	509،555،556،572، 594،595،598،600، 637،639،641،645، 670،682،691،694، 720،737،739،771، 753،757،765،785، 791،803،804،807،808	29 صفحة
المـــــــــجموع الكــــلّي		71 مرّة	58 صفحـــــــــة	

	مصطلح الزمن	عدد وروده	رقم الصفحة	عدد الصفحات
الإستهلال	اليوم	/	/	/
التجليّات الأولى	اليوم	10 مرّات	36،38،32،29،19،16،14	8 صفحات
السفر الأوّل	اليوم	142 مرّة	46،51،52،55،56،57، 58،59،62،67،70،72، 75،76،77،78،82،84، 86،88،89،94،95،99، 101،103،109،111، 117،122،130،132، 136،138،141،143، 147،148،149،150، 151،152،153،154، 155،156،159،163، 164،168،170،172، 175،176،177،179، 183،186،187،190، 194،195،196،197، 198،،200،204،205، 213،214،215،216، 230،234،239،240،	82 صفحة

			146،247،248،249، 250،251 .	
السفر الثاني	اليوم	120 مرّة	261،264،266،267، 267،271،280،290، 294،296،300،307، 312،313،314،317، 318،320،322،324، 325،326،328،329، 330،338،341،347، 353،359،362،363، 366،369،372،375، 384،386،389،391، 400،407،408،416، 417،419،420،422، 429،430،431،433، 438،439،440،441، 443،444،446،447، 448،452،453،455، 470،471،477،479، 480،481،484،492،	75 صفحة

			498،501،502.	
السفر الثالث	اليوم	97 مرّة	519،521،523،534، 535،541،542،545، 547،548،549،556، 564،568،569،570، 582،584،587،590، 591،594،598،600، 601،602،603،609، 615،617،626،628، 629،638،640،641، 644،645،647،654، 655،656،669،673، 676،685،690،700، 704،706،709،711، 714،718،720،723، 760،772،776،774، 789،792،795،802، 810 .	73 صفحة
المجـــــــموع الكـــــــلي		369 مرّة	238 صفحـــــــــــــة	

	مصطلح الزمن	عدد وروده	رقم الصفحة	عدد الصفحات
الإستهلال	الأسابيع	/	/	/
التجليّات الأولى	الأسابيع	مرّة	26	صفحة
السفر الأوّل		7 مرّا ت	238،218،163،156،46	6 صفحات
السفر الثاني	الأسابيع	مرّة	413	صفحة
السفر الثالث		12 مرّة	644،640،582،581،575، 676،714،707،703،701.	10 صفحات
المــــــــجموع الكــــلّي		21 مرّة	18 صفحـــــــــــــــــــة	

	مصطلح الزمن	عدد وروده	رقم الصفحة	عدد الصفحات
الإستهلال	الشهر	/	/	/
التجليّات الأولى	الشهر	مرتان	26 - 31	صفحتان
السفر الأوّل	الشهر	25 مرّة	46، 77،64،57،56،54،49 175،156،152،141،98،94 247،242،238،183،181 .	18 صفحة
السفر الثاني	الشهر	15 مرّة	297،390،،296،266،260، 396،392،389،357،333، 451،443،435،427،424، 474 .	15 صفحة

السفر الثالث	الشهر	14 مرّة	509،522،548،575،576، 664،666،709،721،722، 785،791،792.	13 صفحة
المجـــــــموع الكـــلّي		65 مرّة	48 صفحـــــــــــــــــــــــــــــــــة	

	مصطلح الزمن	عدد وروده	رقم الصفحة	عدد الصفحات
الإستهلال	العـــام	/	/	/
التجليّات الأولى	العـــام	مرتّان	17، 20	صفحتان
السفر الأوّل	الـعـام	25 مرّة	47،50،56،57،64،70،83، 99،108،110،114،127، 139،140،141،148،156، 172،177،215 .	20 صفحة
السفر الثاني	العـام	13 مرّة	264،265،266،280،294، 311،312،314،357،358، 386،387،391،397،443، 446،447،476،479،480، 484،494،402.	23 صفحة
السفر الثالث	العـام	40 مرّة	522،523،548،549،550، 563،575،576،577،578،	34 صفحة

			،630،629،621،597،588 ،665،656،655،654،650 ،682،681،673،669،668 ،749،737،719،711،700 .815،805،769،761	
المجمـــــــــوع الكلـــلّي		60 مرّة	79 صفحـــــــــــــــة	

	مصطلح الزمن	عدد وروده	رقم الصفحة	عدد الصفحات
الإستهلال	السنة	/	/	/
التجليّات الأولى	السنة	3مرّات	26،22،15	3 صفحات
السفر الأوّل	السنة	47 مرّة	،59،58،57،52،51،49،46 141،94،80،71،70،66،62 ،183،175،161،154،153 ،209،203،202،195،186 248،245،224،214،211	29 صفحة
السفر الثاني	السنة	26 مرّة	،303،294،266،264،261 ،317،314،312،309،308 ،328،321،317،314،321 ،384،380،377،333،330 ،435،429،397،388،392	24 صفحة

			444،441 .	
السفر الثالث	السنة	34 مرّة	508،509،524،540،543، 545،547،563،571،575، 605،607،627،629،641، 644،652،655،697،703، 705،713،714،721،725، 745،750،762،772،803، 804 .	31 صفحة
المــــــــجموع الـــــكلي		109 مرّة	87 صفحـــــــــــــــــة	

	مصطلح الزمن	عدد وروده	رقم الصفحة	عدد الصفحات
الإستهلال	القرن	/	/	/
التجليّات الأولى	القرن	4 مرّات	14	صفحة
السفر الأوّل	القرن	5 مرّات	63،211،240،241،	4 صفحات
السفر الثاني	القرن	مرّة	363	صفحة
السفر الثالث	القرن	مرة	700	صفحة
المجـــــــموع الكـــلّي		11 مرّة	7 صفحـــــــــــــات	

	مصطلح الزمن	عدد وروده	رقم الصفحة	عدد الصفحات
الإستهلال	الحول	/	/	/
التجليّات الأولى	الحول	مرّة	26	صفحة
السفر الأوّل	الحول	4 مرّات	.96،59،56	3 صفحات
السفر الثاني	الحول	3 مرّات	397 ، 387	صفحتان
المجمـــــــــــوع الكـــــلّي		8 مرّات	6 صفحـــــــــــــات	

	مصطلح الزمن	عدد وروده	رقم الصفحة	عدد الصفحات
الإستهلال	الدّهر	مرّة	6	صفحة
التجليّات الأولى	الدّهر	مرّتان	15 ، 14	صفحتان
السفّر الأوّل	الدّهر	16 مرّة	152،151،98،86،80،46 251،247،239،224،212 . 103 ،253،252	14 صفحة
السّفر الثاني	الدّهر	5 مرّات	499،496،494،473،474	5 صفحات
السّفر الثالث	الدّهر	11 مرّة	554،538،531،525،520 814،753،682،670،566	10 صفحات
المجمـــــــــــوع الكـــــلّي		35 مرّة	31 صفحـــــــــــــة	

	مصطلح الزّمن	عدد وروده	رقم الصفحة	عدد الصفحات
الإستهلال	الأبد	مرّة	5	صفحة
التجليّات الأولى	الأبد	4 مرّات	11،14،22،28 .	4 صفحات
السّفر الأوّل	الأبد	9 مرّات	47،49،55،94،141، 178،231،241.	8 صفحات
السّفر الثاني	الأبد	5 مرّات	264،288،450،460، 477 .	5 مرّات
السّفر الثالث	الأبد	5 مرّات	575،577،579،583، 807 .	5 مرّات
المجمـــــــــوع الكــــلّي		24 مرّة	23 صفحـــــــــــة	

	مصطلح الزمن	عدد وروده	رقم الصفحة	عدد الصفحات
الإستهلال	ساعة	مرّة	6	صفحة
التجلّيات الأولى	ساعة	3 مرّات	15،26،32.	3 صفحات
السّفر الأوّل	ساعة	15 مرّة	56،67،124،129،139 147،152،175،184، 189،214،235،249.	13 صفحة
السّفر الثاني	ساعة	23 مرّة	260،263،268،298، 299،328،335،344،	14 صفحة

			346،349،356،357، 364،376،389،398، 401،419،446،472، 473،476.	
السّفر الثالث	ساعة	23 مرّة	547،548،550،554، 560،564،609،638، 645،646،692،722، 775،785،795،796، 798،799،810،811.	20 صفحة
المجـــــــــموع الكـــــلّي		65 مرّة	41 صفحـــــــــــة	

	مصطلح الزمن	عدد وروده	رقم الصفحة	عدد الصفحات
الإستهلال	دقيقة	/	/	/
التجليّات الأولى	دقيقة	مرّتان	11،26	صفحتان
السفّر الأوّل	دقيقة	7 مرّات	46،56،60،80،117،153	6 صفحات
السّفر الثاني	دقيقة	19 مرّة	314،336،354،369،386 387،389،416،429،457 472،473،475،476،486 493.	16 صفحة

			507،520،595،632،715، 762،792،795.	
المجمـــــــــــوع الكــــلّي		28 مرّة	24 صفحـــــــــــــــة	

	مصطلح الزمن	عدد وروده	رقم الصفحة	عدد الصفحات
الإستهلال	ثانية	/	/	/
السفر الأوّل	ثانية	مرّتان	76،161	صفحتان
السفّر الثاني	ثانية	مرّة	335	صفحة
السفر الثالث	ثانية	مرّتّان	721،738	صفحتان
المجمـــــــــــوع الكــــلّي		5 مرّات	5 صفحـــــــــــات	

	مصطلح الزمن	عدد وروده	رقم الصفحة	عدد الصفحات
الإستهلال	الأمس	/	/	/
التجليّات الأولى	الأمس	/	/	/
السفر الأوّل	الأمس	مرّة	163	صفحة
السفر الثاني	الأمس	مرّتان	412،491	صفحتان
السفر الثالث	الأمس	/	/	/
المجمـــــــــــوع الكــــلّي		3 مرّات	3 صفحـــــــــــات	

	مصطلح الزمن	عدد وروده	رقم الصفحة	عدد الصفحات
الإستهلال	**الغد**	/	/	/
التجليّات الأولى	**الغد**	/	/	/
السفر الأوّل	**الغد**	6 مرّات	163، 171،184،190، 211،240.	6 صفحات
السفر الثاني	**الغد**		275،281،303،401، 441،485،486	
السفر الثالث	**الغد**		600،614،633،641،	

	مصطلح الزمن	عدد وروده	رقم الصفحة	عدد الصفحات
الإستهلال	**الفجر**	مرّة	6	صفحة
التجليّات الأولى	**الفجر**	مرّتان	27 ، 36	صفحتان
السفّر الأوّل	**الفجر**	10 مرّات	46،52،63،65،83،197 208،220 .	8 صفحات
السفّر الثاني	**الفجر**	13 مرّة	289،299،300،308،341 354،373،400،475،476 523،555،588،607،	صفحات
السفر الثالث	**الفجر**	16 مرّة	607،620،700،770،779 785،799،802،803،811	14 صفحة
المجمــــوع الكــلّي		39 مرّة	35 صفحــــة	

	مصطلح الزمن	عدد وروده	رقم الصفحة	عدد الصفحات
الإستهلال	الصبح	/	/	/
التجليّات الأولى	الصبح	/	/	/
السفر الأوّل	الصبح	25 مرّة	63،67،77،78،91،92،94 133،148،163،169،181 185،190،197،198،208 220،226،228،246،248 253،	23 صفحة
السّفر الثاني	الصبح	33 مرّة	262،263،264،265،298 700،312،323،325،341 342،357،399،414،428 439،443،446،447،452 457،480 .	22 صفحة
السّفر الثالث	الصبح	33 مرّة	541،552،569،575،582 607،610،629،641،675 645،655،663،670،677 682،670،677،682،685 692،703،704،769،776 779،792،805 .	28 صفحة
المجمـــــــــــوع الكـــلّي		91 مرّة	73 صفحـــــــــــــــــــــــة	

	مصطلح الزمن	عدد وروده	رقم الصفحة	عدد الصفحات
الإستهلال	الظهر (الظهيرة)	/	/	/
التجليّات الأولى	الظهر (الظهيرة)	/	/	/
السّفر الأوّل	الظهر (الظهيرة)	16 مرّة	92،95،108،140،153 169،181،198،211، 241،224،228،246	13 صفحة
السّفر الثاني	الظهر (الظهيرة)	13 مرّة	262،298،315،321، 328،363،372،376، 418،419،441،427، 483 .	13 صفحة
السّفر الثالث	الظهر (الظهيرة)	23 مرة	548،560،569،571، 596،602،609،638، 652،679،680،691، 700،719،724،740، 756،792،810.	19 مرّة
المجمـــــــوع الكـــلّي		52 مرّة	45 صفحـــــــــــة	

	مصطلح الزمن	عدد وروده	رقم الصفحة	عدد الصفحات
الإستهلال	العصر	/	/	/
التجلّيات الأولى	العصر	مرّة	26	صفحة
السفر الأوّل	العصر	4 مرّات	208،199،133	3 صفحات
السفّر الثاني	العصر	13 مرّة	377،376،352،242،299 397،392،352،387،385 .485،437،436	13 صفحة
السفّر الثالث	العصر	14 مرّة	634،627،582،556،522 725،722،699،672،635 .779،754،726	13 صفحة
المجمـــــــــوع الكـــلّي		32 مرّة	29 صفحـــــــــــــة	

	مصطلح الزمن	عدد وروده	رقم الصفحة	عدد الصفحات
الإستهلال	العشاء	/	/	/
التجلّيات الأولى	العشاء	/	/	/
السفر الأوّل	العشاء	/	/	/
السفر الثاني	العشاء	4 مرّات	758،383،312،311	4 صفحات
السفر الثالث	العشاء	مرّة	770	صفحة
المجمـــــــــوع الكـــلّي		5 مرّات	5 صفحـــــــــــات	

الملحق   .

	مصطلح الزمن	عدد وروده	رقم الصفحة	عدد الصفحات
الإستهلال	**اللّيل**	مرّة	6	صفحة
التجلّيات الأولى	**اللّيل**	9 مرّات	15،21،27،29،31، 40 .	6 صفحات
السفر الأوّل	**اللّيل**	56 مرّة	46،50،52،55،57،78 79،80،81،82،85،91 92،95،96،104،109، 120،128،132،134، 137،147،149،153، 154،166،198،196، 179،206،207،210، 219،222،223،225، 226، 238،253.	40 صفحة
السفّر الثاني	**اللّيل**	49 مرّة	289،292،294،296، 297،298،299،301، 102،306،307،317، 319،320،321،323، 325،328،329،330، 331،339،341،345، 347،349،353،357، 363،364،376،379، 384،389،400،407، 415،426،438،443، 444،448،452،464، 477،485،489.	47 صفحة
السفر الثالث	**اللّيل**	64 مرّة	523،525،531،541، 544،547،550،545، 554،556،563،573، 585،590،591،600، 602،606،607،608، 609،619،620،634،	49 صفحة

			،676،661،541،637 ،720،719،700،720 ،747،742،724،721 ،773،768،765،753 ،792،779،777،776 ،803،799،798،795 . 810	
المجمـــــوع	الكـــــــلّي	179 مرّة	143 صفحـــــــــــــة	

	مصطلح الزمن	عدد وروده	رقم الصفحة	عدد الصفحات
الإستهلال	ليلة	/	/	/
التجليات الأولى	ليلة			
السفر الأوّل	ليلة	32مرّة	،70،46،56،51،49 90،87،86،83،77،76 ،117، 105،99 ، 90 ،140،139،118،120 ،178،170،155،154 ،226،220،207،190 . 248،243،242	30 صفحة
السفر الثاني	ليلة	34 مرّة	،301،299،280،279 ،333،326،324،307 ،386،364،341،339 ،400،398،391،387 ،424،412،324،412 ،446،443،428،426 ،488،480،477،457 . 492،489	28 صفحة
السفر الثالث	ليلة	39 مرة	،601،581،576،513 ،613،607،604،603 ،620،618،617،615	31 صفحة

-

			646،640،629،628 ،800،787،786،785 . 815	
المجمـــــوع الكــــلّي		105 مرات	89 صفحـــــــــــــة	

	مصطلح الزمن	عدد وروده	رقم الصفحة	عدد الصفحات
الإستهلال	النهار	مرّة	5	صفحة
التجليات الأولى	النهار	5 مرّات	40،31،15	3 صفحات
السفر الأوّل	النهار	23 مرّة	،87،79،57،55،46 148،140،137،128 168،164،163،152 239،232،220،185	18 صفحة
السفر الثاني	النهار	25 مرّة	315،289،229،263 341،328،325،319 357،347،346،345 397،379،376،373 441،426،418،415 . 485،454،443	24 صفحة
السفر الثالث	النهار	31 مرّة	،573،569،55،554 ،601،600،587،585 ،609،607،606،602 ،637،634،614،610 ،691،679،662،661 ،784،776،758،751 805،803،802،785	28 صفحة
المجمـــــــوع الكلّـــي		85 مرّة	74 صفحـــــــــــــة	

	مصطلح الزمن	عدد وروده	رقم الصفحة	عدد الصفحات
الإستهلال	المساء	/	/	/
التجلّيات الأولى	المساء	/	/	/
السفر الأوّل	المساء	3 مرّات	246،226،223 .	3 صفحات
السفر الثاني	المساء	6 مرّات	446،416،415،328 .687،449	6 صفحات
السفر الثالث		3 مرّات	796،654،575 .	3 صفحات
المجـــــــــوع الكلّـــي		12 مرّة	12صفحـــــــــــــــة	

	مصطلح الزمن	عدد وروده	رقم الصفحة	عدد الصفحات
الإستهلال	الشفق	مرّة	5	صفحة
التجليّات الأولى	الشفق	/	/	/
السفر الأوّل	الشفق	مرّتان	232،222	3 صفحات
السفر الثاني	الشفق	3مرّات	476،284،363 .	صفحتان
السفر الثالث	الشفق	مرّة	786	صفحة
المجمـــــــــوع الكلّـــي		6 مرّات	6 صفحـــــــــــــات	

	مصطلح الزمن	عدد وروده	رقم الصفحة	عدد الصفحات
الإستهلال	الغسق	/	/	/
التجلّيات الأولى	الغسق	/	/	/
السفر الأوّل	الغسق	/	/	/
السفر الثاني	الغسق	3 مرّات	464،407،248	3 صفحات
السفر الثالث	الغسق	5 مرّات	570،545،552،519 . 587	5 صفحات
المجمـــــــــوع الكلّـــي		8 مرّات	8صفحـــــــــــــات	

	مصطلح الزمن	عدد وروده	رقم الصفحة	عدد الصفحات
الإستهلال	الغروب	/	/	/
التجليات الأولى	الغروب	مرة	36	صفحة
السفر الأوّل	الغروب	6 مرّات	83،91،106 ،133، 119،201.	6 صفحات
السفر الثاني	الغروب	8 مرّات	226،278،289،334، 376،379،410،441.	8 صفحات
السفر الثالث	الغروب	13 مرّة	519،536،600،601، 635،638،668،718، 737،748،769،773، 803 .	13 صفحة
المجمـــــــــــوع الكلّـــي		28 مرّة	28 صفحــــــــــــــــــة	

	مصطلح الزمن	عدد وروده	رقم الصفحة	عدد الصفحات
الإستهلال	الشروق	/	/	/
التجلّيات الأولى	الشروق	مرّة	36	صفحة
السفر الأوّل	الشروق	8 مرّات	64،83،104،134، 147،159،163،232	8 صفحات
السفر الثاني	الشروق	8 مرّات	289،300،379،400، 407،428،441،498.	8 صفحات
السفر الثالث	الشروق	3 مرّات	718،733،810	3 صفحات
المجمـــــــــــوع الكـلّي		20 مرّة	20 صفحـــــــــــــــــة	

	مصطلح الزمن	عدد وروده	رقم الصفحة	عدد الصفحات
الإستهلال	الضحى	/	/	/
التجلّيات الأولى	الضحى	/	/	/
السفر الأوّل	الضحى	/	/	/
السفر الثاني	الضحى	3 مرّات	360 ،444 ،485	3 صفحات
السفر الثالث	الضحى	مرّة	523	صفحة
المجمـــــوع الكـــــلّي		4 مرّات	4 صفحـــات	

	مصطلح الزمن	عدد وروده	رقم الصفحة	عدد الصفحات
الإستهلال	**لحظة**	مرّة	6	صفحة
التجلّيات الأولى	**لحظة**	6 مرّات	14،18،27،28،29، 34 .	6 صفحات
السفر الأوّل	**لحظة**	138 مرّة	46،48،49،50،51، 52،54،55،56،57، 58،59،66،74،75، 80،81،82،85،86، 88،89،92،95،96، 97،113،116،121، 122،125،129،134 136،154،155،156 158،159،161،162 163،166،167،178 180،183،181،185، 191،201،202،209 210،241،216،217، 219،226،227،228، 229،237،238،239، 241،224،243،244، 246،247 ، 250	72 صفحة

			398،408،410،411،412، 415،421،422،424،438، 440،441،446،447،455، 461،464،479،480،482، 485،488،491،492،493، 494،499.	
السفر الثالث	لحظة	123 مرّة	507،511،518،520،521، 522،523،524،529،530، 534،538،539ن541،545، 546،546،550،552،560، 562،564،569،570،571، 573،574،575،577،578، 580،583،584،585،586، 587،588،589،594،595، 596،599،600،602،603، 606،6110،612،614،616 618،620،621،623،625، 626،628،630،631،634، 637،638،639،640،641، 644،646،648،649،650، 652،653،654،655،656، 669،676،687،690،691، 701،704،706،721،723، 724،725،726،727،730، 735،737،741،748،756، 759،768،778،784،788، 794،803،805،808،813.	106 صفحات
المجـــــــموع الكـــلّي		356 مرّة	211 صفحـــــــــــــة	

	مصطلح الزمن	عدد وروده	رقم الصفحة	عدد الصفحات
الإستهلال	تعاقب الفصول	مرّة	5	صفحة
التجلّيات الأولى	تعاقب الفصول	مرّة	26	صفحة
السفر الأوّل	تعاقب الفصول	مرّة	152	صفحة
السفر الثاني	تعاقب الفصول	مرّة	335	صفحة
السفر الثالث	تعاقب الفصول	13 مرّة	765،780،784،786، 801،804،806،807، 811،813 .	10 صفحات
المجمـــــــــــوع الكلّـــــي		17 مرّة	14 صفحـــــــــــــــــة	

	مصطلح الزمن	عدد وروده	رقم الصفحة	عدد الصفحات
الإستهلال	الشتاء	/	/	/
التجلّيات الأولى	الشتاء	مرّتان	15 ، 31	صفحتان
السفر الأوّل	الشتاء	16 مرّة	46،51،77،90،93، 140،150،151،152، 165،181،222،246،	13 صفحة
السفر الثاني	الشتاء	9 مرّات	265،287،307،332، 342،344،372،389.	8 صفحات
السفر الثالث	الشتاء	12 مرّة	531،554،556،571، 591،604،650،660، 700،706،761،774.	12 مرّة
المجمــــــــــــوع الكلّي		39 مرّة	35 صفحــــــــــــــة	

	مصطلح الزمن	عدد وروده	رقم الصفحة	عدد الصفحات
الإستهلال	الربيع	/	/	/
التجلّيات الأولى	الربيع	مرّة	15	صفحة
السفر الأوّل	الربيع	3 مرّات	46،222،238	3 صفحات
السفر الثاني	الربيع	3 مرّات	332،344،363	3 صفحات
السفر الاوّل	الربيع	/	/	/
المجمـــــــوع الكلّـــــــي		7 مرّات	7 صفحــــــــــــــات	

	مصطلح الزمن	عدد وروده	رقم الصفحة	عدد الصفحات
الإستهلال	الخريف	/	/	/
التجلّيات الأولى	الخريف	3 مرّات	15 ، 31	صفحتان
السفر الأوّل	الخريف	16 مرّة	46،92،95،152،165، 222،238 .	7 صفحات
السفر الثاني	الخريف	7 مرّات	287،268،332،360، 387،438،485 .	7 صفحات
السفر الثالث	الخريف	7 مرّات	571،608،610،650، 660،704،747.	7 صفحات
المجمــــــــوع الكلّي		33 مرّة	23 صفحـــــــــــة	

	مصطلح الزمن	عدد وروده	رقم الصفحة	عدد الصفحات
الإستهلال	الصيف	/	/	/
التجلّيات الأولى	الصيف	مرّة	15	صفحة
السفر الأوّل	الصيف	5 مرّات	46،151،202،222، 246	5 صفحات
السفر الثاني	الصيف	4 مرّات	332،379،380،396	4 صفحات
السفر الثالث	الصيف	8 مرّات	556،566،650،660، 700،706،750،761	8 صفحات
المجمــــــــوع الكـــلّي		18 مرّة	18 صفحـــــــــــة	

	مصطلح الزمن	عدد وروده	رقم الصفحة	عدد الصفحات
الإستهلال	الماضي	/	/	/
التجلّيات الأولى	الماضي	3 مرّات	22 ، 27 ، 35	3 صفحات
السفر الأوّل		8 مرّات	73،110،138،160، 162،153،203،237	8 صفحات
السفر الثاني	الماضي	12 مرّة	267،289،313،331، 332،384،387،398، 461.	9 مرّات
السفر الثالث	الماضي	7 مرّات	514،612،646،655، 732،765،802 .	7 مرّات
المجمـــــــــــوع الكلّي		30 مرّة	27 صفحـــــــــــة	

	مصطلح الزمن	عدد وروده	رقم الصفحة	عدد الصفحات
الإستهلال	الحاضر	/	/	/
التجلّيات الاولى	الحاضر	/	/	/
السفر الأوّل	الحاضر	/	/	/
السفر الثاني	الحاضر	3 مرّات	289،331	صفحتان
السفر الثالث	الحاضر	مرّتان	646،721	صفحتان
المجمـــــــــــوع الكلّي		5 مرّات	4 صفحـــــــــــات	

	مصطلح الزمن	عدد وروده	رقم الصفحة	عدد الصفحات
الإستهلال	المستقبل	/	/	/
التجلّيات الأولى	المستقبل	مرّتان	27 ، 35	صفحتان
السفر الأوّل	المستقبل	4 مرّات	60،73،149،195، 203 .	5 صفحات
السفر الثاني	المستقبل	5 مرّات	267،268،331،332	4 صفحات
السفر الثالث	المستقبل	مرّة	612	صفحة
المجـــــــــموع الكـــلّي		12 مرّة	12 صفحـــــــــــة	

	مصطلح الزمن	عدد وروده	رقم الصفحة	عدد الصفحات
الإستهلال	الطفولة	/	55 /	/
التجلّيات الأولى	الطفولة	/	/	/
السفر الأوّل	الطفولة	17 مرّة	55،62،63،65،66،70، 72،152،153،223، 231 240،236.	13 صفحة
السفر الثاني	الطفولة	3 مرّات	294،303،307	3 صفحات
السفر الثالث	الطفولة	6 مرّات	534،570،571،575، 577،631 .	6 مرّات
المجمـــــــــــــوع الكلّي		26 مرّة	22 صفحـــــــــــــــــة	

	مصطلح الزمن	عدد وروده	رقم الصفحة	عدد الصفحات
الإستهلال	الصبا	/	/	/
التجلّيات الأولى	الصبا	/	/	/
السفر الأوّل	الصبا	4 مرّات	55،63،151	3 صفحات
السفر الثاني	الصبا	مرّة	287	صفحة
السفر الثالث	الصبا	3 مرّات	577،680،757	3 صفحات
المجمـــــــــوع الكلّـــــي		8 مرّات	7 صفحـــــــــــــات	

	مصطلح الزمن	عدد وروده	رقم الصفحة	عدد الصفحات
الإستهلال	الفتوّة	/	/	/
التجلّيات الأولى	الفتوة	/	/	/
السفر الأوّل	الفتوّة	مرّتان	55	صفحة
السفر الثاني	الفتوّة	/	/	/
السفر الثالث	الفتوة	/	/	/
المجمـــــــــوع الكلّـــــي		مرّتان	صفحـــــــــــــة	

	مصطلح الزمن	عدد وروده	رقم الصفحة	عدد الصفحات
الإستهلال	الشباب	/	/	/
التجلّيات الأولى	الشباب	/	/	/
السفر الأوّل	الشباب	3 مرّات	223،66،55	3 صفحات
السفر الثاني	الشباب	مرّتان	286،268	صفحتان
السفر الثالث	الشباب	/	/	/
المجمـــــــوع الكـــلّي		5 مرّات	5 صفحـــــــــات	

	مصطلح الزمن	عدد وروده	رقم الصفحة	عدد الصفحات
الإستهلال	الكهولة	/	/	/
التجلّيات الأولى	الكهولة	/	/	/
السفر الأوّل	الكهولة	مرّتان	55	صفحة
السفر الثاني	الكهولة	مرّة	441	صفحة
السفر الثالث	الكهولة	/	/	/
المجمـــــــوع الكّـــلي		3 مرّات	صفحتـــــــــان	

	مصطلح الزمن	عدد وروده	رقم الصفحة	عدد الصفحات
الإستهلال	الشيخوخة	/	/	/
التجلّيات الأولى	الشيخوخة	/	/	/
السفر الأوّل	الشيخوخة	7 مرّات	229،223،72،55	4 صفحات
السفر الثاني	الشيخوخة	5 مرّات	388،279،276 .	3 صفحات
السفر الثالث	الشيخوخة	/	/	/
المجمـــــــوع الكلّـــــي		12 مرّة	7 صفحـــــــــات	

	مصطلح الزمن	عدد وروده	رقم الصفحة	عدد صفحات
الإستهلال	الهرم	/	/	/
التجلّيات الأولى	الهرم	/	/	/
السفر الأوّل	الهرم	7 مرّات	68،66،57،55	4 صفحات
السفر الثاني	الهرم	/	/	/
السفر الثالث	الهرم	/	/	/
المجمـــــــوع الكلّـــــي		7 مرّات	4 صفحـــــــــات	

فهــرس المصطلــحات الفنيـــة المترجمـــة

عربـــــــــــي	فرنســــــــي	الصفحـــة
الشعرية	poétique	07
وظيفة الشعرية	Poetic fuction	08
المفارقة	paradox	09
انحراف	Déviation	10
الزمن	Temps	10
المفارقات الزمنية	Anachrony temporel	12
الاستعادة	retrospection	12
اللفظة الإسترجاعية	flashbak	12
السرد	narrative	25
الخطاب	discours	26
النواة	nucleus	31
السمات الطليقة	catalyses	31
المفارقات السردية	Anachronies narrative	38
الإسترجاع	Analépse	51
السيرورات	processes	52
براني الحكي	hétérodigétique	55

55	homodiégétique	جواني الحكي
55	Analépses complétives	إرجاعات تكميلية
55	Analépses répétituives	إرجاعات تكرارية
56	Analepse subjective	إسترجاع ذاتي
56	Analépse objective	إسترجاع موضوعي
57	Analépse interne	الإسترجاع الداخلي
64	Analepse externe	الإسترجاع الخارجي
58	Les ellipses/les lacunes	الثغرات
58	La redondance et l'interférence	التكرار و التداخل
67	Analepse mixte	الإسترجاع المختلط
69	Analepsies répétitives ou rappelles	اللواحق المكررة للتذكير
69	Volume textuel	الحجم النصي
72	Prolepse/prendre d'avance	تحليل الخطاب السردي
75	Prolepse internes	الإستباق
75	Intrigue de prédestination	عقدة القدر المكتوب
79	Prolepse subjective	إستباق ذاتي
79	Prolepse objective	استباق موضوعي
79	Prolepses complétives	سوابق متممة

117	Roman autobiographique	رواية السيرة الذاتية
121	Scéne	المشهد
123	Egalité conventionelle	تعادل الموضوعات
124	dialogue	الحوار
129	Monologue	الحوار الذاتي أو الأحادي
129	Monologic narrative	السرد الحواري الأحادي
134	Monologue externe	منولوج الخارجي
134	Interior monologue	مونولوج داخلي
135	ibi	الهو
135	ego	الأنا
135	Super ego	الأنا الأعلى
135	Personal unconscions	اللاشعور الشخصي
136	pause	الوقفة الوصفية
140	Frontiéres du récit	حدود المحكي
140	La narration	السرد
153	La fréquence	التواتر

154	Le récit singulatif	الحكاية التفردية
159	Le récit repétitif	الحكاية التكرارية
159	Les point de vue	وجهات النظر
159	La vision stéréoscopique	الرؤية المجسمة
161	Le récit inté	حكاية ترددية
169	Forme	الشكل
177	Ordre	التتابع
177	achrony	اللازمن
177	Syllepses	الإغفال الزمني
198	personne	الشخص
198	Personnage	الشخصية
199	type	النموذج
199	Actant	العامل
199	acteur	الممثل
199	agent	العون
209	Unidim ensionnelles	أحادية الجانب
209	Pluridimensionnelle	متعددة الجوانب
209	Personnages plats	شخصيات مسطحة

209	Personnages ronds	شخصيات مدورة
210	Statique	الشخصية الثابتة
210	Dynamique	الشخصية النامية
226	Fantastique	الشخصيات الأسطورية الخارقة
230	Egology	علم الأنا
248	Vision	الرؤية
248	Focalisation	التبئير
250	Filtre	المصفات
250	Filtré	يصفي
250	Pseudo focalisation	عالما زائف و معدل
250	Transformation	المنقول المبئر
250	Parallèle	عالم موازي
250	Changement de personne	تغييره لأشخاص
250	Changement de langue	تغييره للغة
251	Fréquence	توتر زمني
259	Ommies narrator	الراوي العليم
262	Fonction obligatoir	وظيفة أساسية إجبارية
263	Fonction de régie	وظيفة الحصر

266	Espace géographique	المكان الجغرافي
266	Coquilles	علاقة الإنسان بالمكان
266	Espace	الفضاء
266	L’espace textuel	الفضاء النصي
278	Lypertextualitée	التعلق النصي
278	Tanxendance textuel du texte	المتعاليات النصية
278	Subesquent texte	النص اللاحق
278	Peruious texte	النص السابق
288	Seuil	العتبات
288	Définition du titre	مفهوم العنوان
289	Titriologie	علم العنوان
290	La naissance et l’évolution du titre	نشأة العنوان و تطوره
297	thématiques	الموضوعاتية
297	Hématiques	الخطابية
297	Générique	التجنيسية
297	La création	الإبداع
298	A aliénation	الإغتراب
302	Intertextualité	التناص

304	icone	الأيقونة
315	La phrase seuil	الجملة العتبة
316	Le guide	الدليل
325	L'espace textuel	الفضاء النصي
325	Le temp de lecture	زمن القراءة
325	Interne	الزمنة الداخلية
326	Le temp de l'écrivain	زمن الكتاب
327	Narration marquée	السرد المعلم
327	Narration non marquée	السرد الغير معلم
343	Présentant	حاضر
353	Fantastique	الفانتاستيكية
361	Homme animalises	الإنسان الحيواني

فهرس الموضوعات	الصفحة